هذا العدد

يصدر هذا العدد فى شهر يوليو ، شهر الثورة فى عيدها الرابع عشر ؛ ولقد أثبتت خلال هذه الأعوام الأربعة عشر ، أنها إحدى الثورات الإنسانية ، التى جاءت تحمل فى طيها قيماً جديدة لمجتمع إنسانى جديد ، ولم تجئ لتكون مجرد انقلاب يستبدل حاكماً بحاكم ، ونظاماً سياسياً بنظام سياسى آخر ، دون أن يمس هذا التغيير أعماق الحياة الشعبية فى شتى مناحيها ومختلف أوجه نشاطها ؛ ومن ثم ، فسرعان ما أصبحت ثورة رائدة ، تتخطى حدود إقليمها ، إلى عدد كبير من أقاليم أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، بل إنها لتتخطى ذلك جميعاً ، ليكون لها وزن وحساب فى ميزان السياسة الدولية كلها ؛ وإذن فقد كانت ثورتنا العظيمة ثورة محلية وعالمية معاً ، جاءت من وحى ظروف إقليمها ، لكنها جاءت وأمامها المثل الإنسانية العليا ، فأصبحت ثورة للإنسان المعاصر أينما كان ، فى البلاد التى تحس ما أحسسناه من عوامل القهر والعنت والاستبداد والاستعباد والاستعمار ، مما كان يهد قوانا من داخل ومن خارج .

ومن وحى هذه الثورة المجيدة ، فى جمعها بين المحلية والعالمية ، رأت مجلة « الفكر المعاصر » أن تجعل المحلية والعالمية موضوعاً رئيسياً فى هذا العدد الذى يصدر فى شهر الثورة ؛ وكانت قد نشرت هذه المجلة فى عددها الحادى عشر (عدد يناير ١٩٦٦) مقالا للأستاذة الدكتورة سهير القلماوى ، عن « الأدب بين المحلية والعالمية » ، فأرادت فى هذا العدد أن تستكمل البحث فى سائر جوانب الفكر والفن والسياسة بما فيها الأدب تتناوله هنا للمرة الثانية .

وأول مقال يصادفه القارئ من هذه المجموعة ، عنوانه « الفرد ، والمواطن ، والإنسان » ، يبين فيه الكاتب أن المحلية أمر لا مفر منه لأى إنسان ، ما دام الإنسان كائناً يرتبط حتماً بظروف مكانه وزمانه ، لكن هذا الكائن الإنسانى ، برغم تقيده بالظروف التى تجعل منه « فرداً » متميزاً ، هو فى الوقت نفسه ذو علاقات تربطه بسواه ، لا على سبيل العرض الذى قد يحدث أو لا يحدث ، بل على سبيل الضرورة والحتم ، لأن كيان الفرد « علاقات » رابطة بينه وبين ما يحيط به من كائنات أخرى ؛ لكن هذه العلاقات ، قد تجئ مثيرة لاهتمام الناس من حيث القيم التى تنبنى عليها ركائز حياتهم الخاصة والعامة على السواء ، وعندئذ ، يصبح ما يقوله هذا الفرد أو ما يفعله « إنسانياً » عاماً إلى جانب كونه « محلياً » فردياً ، فالأساس الذى يجعل العمل – كائناً ما كان – عملا عالمياً ، هو قدرته على أن يمس فطرة الإنسان من حيث هو إنسان ، يجاوز حدود المكان وقيود الزمان .

وينتقل القارئ إلى مقالة عن «فن الأدب بين المحلية والعالمية» يتحدث فيه الكاتب عن الكلمة وخطورتها وكيف أنها هى المزية التى انفرد بها الإنسان دون سائر الكائنات، وأن الكلمة لتحمل طابع عصرها وبيئتها كما تحمل القدرة على مسايرة الإنسان عبر الزمان وعبر المكان، ومن ثم فهى من الناحية العامة إنسانية أى أنها عالمية ولكنها من الناحية الخاصة التى هى تشكيل المخارج واصطلاح على المعنى محلية ، بل وطبقية تشير إلى فئة خاصة استعملتها من بين فئات المجتمع . وحسبنا من الكلمة فى قدرتها على مجاوزة حدودها المحلية أنها هى الوسيلة الأولى التى تحتفظ بها قبائل الإنسان وشعوبه بذكرياتها الجماعية التى تبث فيها مأثورها وذخائرهـا .

وتجئ بعد ذلك مقالة عن « القومية والعالمية فى الفكر الفلسفى » يؤكد فيها كاتبها أن كل فلسفة تحمل – بالضرورة – عنصراً قومياً ، لكنها إلى جانب هذا العنصر القوى ، تكون أيضاً فلسفة للعالم كله إذا جاءت لتخاطب « الإنسان » ، وطفق الكاتب يستعرض نماذج من تاريخ الفلسفة : الفلسفة اليونانية ، والفلسفة العربية ، والفلسفة الألمـانية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ليبين – مستنداً إلى شواهد التاريخ – كيف كانت كل من هذه الفلسفات ذات طابع قومى محلى ، وذات

صفة إنسانية عالمية ، فى وقت واحد ؛ ومن أهم ما جاء فى هذه المقالة تأكيد الكاتب للأخطاء التى تترتب على المغالاة فى إبراز الجانب القومى وحده فى الفلسفة ، أو فى إبراز الجانب العالمى وحده ، منتهياً آخر الأمر إلى رسم خطة لبناء فلسفة قومية جديدة لنا فى هذه المرحلة الهامة من تاريخنا ، تشتمل على العناصر التى تضمن لها الصحة والبقاء .

وتجىء بعد ذلك مقالات تخصص القول فى ميادين نوعية من الفكر والأدب والموسيقى والفن فيها مقالة يناقش فيها الكاتب موضوع الموسيقى من حيث المحلية والعالمية، فيعرض علينا فى جرأة فكرية وحرية تعبير عن رأيه، الأخطاء الكثيرة التى تكتنف فكرتنا عن عالمية الموسيقى ، إلى الحد الذى نعد أشياء من موسيقانا عالمية ، لأسباب لا تمت بأى سبب إلى الدراسة الصحيحة ولا إلى الإدراك السليم لمكونات البناء الموسيقى ، فهى مقالة بمثابة الصيحة التى تستحثنا إلى مزيد من الدراسة القائمة على علم ، فى مجال الموسيقى .

ومقالة أخرى تحدثنا عن « الحركة الفنية بين المحلية والعالمية » فتلفت أنظارنا بقوة إلى أن الفن فى هذا العصر دولى الطابع لاصطناعه لغة عالمية مفهومة للجميع ، على أنه بهذه الدولية فى الأسلوب ، لم يمنع أن تظهر الفوارق القومية فيه ؛ فاذا أراد الفنان العربى أن يكون عالمى المجال ، تحتم عليه ألا يضيق فهمه لمعنى المحلية فى فنه ، وأن يتأثر على طريقته الخاصة بأعظم هزة إنسانية فى هذا العصر ، ألا وهى الهزة التى يحدثها التحول من حضارة الزراعة إلى حضارة الصناعة ؛ ولكى يتأثر الفنان بروح عصره ، مضافاً إليها روح أمته ، كان حتما عليه أن يمعن النظر فى التراث العالمى بصفة عامة ، وفى التراث القومى بصفة خاصة ، بادئاً هذا الإمعان منذ مراحل التعليم الثانوية والجامعية .

ومقالة ثالثة عن « مسرحنا بين الأصالة والمعاصرة » تبين لنا أهمية الأدب المسرحى بالنسبة لسائر ألوان الأدب الأخرى ، لما فيه من لقاء مباشر بين منتج الأدب ومستهلكه — إن صح هذا التعبير — ثم يأخذ الكاتب فى تتبع مراحل التقدم فى أدبنا المسرحى ، وما يعتورها من ملامح القوة وملامح الضعف ، مؤكداً دائماً أنه ما لم يلتئم عنصرا الأصالة والمعاصرة معاً فى إنتاجنا المسرحى ، فلا أمل فى عالمية هذا الإنتاج .

ومقالة رابعة عن « السينما المصرية بين المحلية والعالمية »، ومما يلاحظه كاتبها أن السينما بطبيعتها فن يتصف بالعالمية ما دامت تعالج بمضامينها قضايا الإنسان ، فاذا قصرنا نحن عن بلوغ هذه الغاية ، كان تقصيرنا مضاعفاً ، وربما تبادر إلى بعض الأذهان أن المسألة فى عالمية الأفلام السينمائية هى مسألة قدرة مالية وتكاليف إنتاج وإخراج ، مما لا قبل لنا به ، لكن شواهد كثيرة فى أمم كثيرة ، تدل على أن الجودة هى أهم من القدرات المالية مهما بلغت سطوتها ، وها هى ذى هوليوود قد أخذت موجتها تنحسر أمام فنون أصيلة ظهرت فى بلاد أقل فى قدرتها المالية ، لكنها أبرع فناً وأشد لمساً لقضايا الإنسان .

وأخيراً ينتهى القارئ إلى مقالة عن « القومية والعالمية » بمعناهما السياسى العام فيها تحليل دقيق وشامل للموضوع من جوانب كثيرة ؛ فيبين كاتبها المعانى المختلفة التى اتخذتها كلمة « القومية » فى المراحل التاريخية المختلفة ، ليصل إلى المعنى الذى يتفق وظروف عصرنا ، مؤكداً أن القومية أمر ضرورى ، لا يتعارض مع النزعة العالمية ، بل إن هذه العالمية لا يمكن تصور قيامها إلا إذا ارتكزت على دعائم « القومية » .

فإذا ما فرغ القارئ من قضية المحلية والعالمية فى جوانبها المختلفة ، بقيت له فى هذا العدد مقالة عن الكاتب العربى ميخائيل نعيمة ، وكأنما جاءت لتكون تطبيقاً للأدب الإنسانى كيف يجىء معبراً عن قيم إقليمه أولا ، ليفيض منها على الإنسانية بأسرها .

وأخيراً ينتهى العدد باللقاء الشهرى المعتاد ، وبالندوة التى يعقدها القراء كل شهر .

رئيس التحرير

قضية المحلية والعالمية

الفرد ، والمواطن ، والإنسان



● لا غرابة أن تكون اللغة أقوى العوامل جميعاً ، التى تتحدد بها « القومية » لأنه إذا اختلف قوم عن قوم فى اللغة ، فقد اختلفا كذلك فى الحصيلة الثقافية التى ينظران بها إلى الحياة بأسرها .

● ينضج الكاتب أو الفنان أو الفيلسوف ، من بيئته المحلية ، إذ لا يسعه غير ذلك ، ثم يتوقف الأمر فى عالمية الإنتاج على مضمونه : فهل يمس فطرة الإنسان فى أصل من أصولها ؟

● لقد وفقنا فى ثورتنا السياسية والاجتماعية أن نجعلها ثورة إنسانية تتأثر بها بلاد كثيرة جداً فى أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية ، كأننا كنا نثور لهم ولنا فى آن واحد ، لكونها ثورة تقوم على قيم ومبادىء ، فلماذا يخوننا التوفيق فى دنيا القلم ؟

دكتور زكى نجيب محمود



١

أما أن العالم قوامه — آخر الأمر — أفراد ، فذلك ما لست أشك فيه لحظة واحدة ؛ بل إنه ليأخذنى العجب كلما صادفت أحداً ممن يشكون فيه ، حتى لترانى — عندئذ — أوقن بينى وبين نفسى ، أننا لابد متحدثان عن أمرين مختلفين ، بلغتين مختلفتين ؛ وإن ذهب بنا الظن الواهم أن موضوع الحديث واحد ، وأن لغة التفاهم واحدة ؛ فدفاتر المواليد وحدها شاهد حاسم بأننا — عند الدولة وعند الناس — محسوبون أفراداً ، لكل فرد منا اسمه الخاص ، وساعة ميلاده الخاصة ، من والدين معلومين ؛ وعلى كل فرد منا — بمفرده — تقع التبعة الخلقية أمام ضميره وأمام الله وأمام الناس ، عما يقول وعما يفعل ، كما تقع عليه التبعة الجنائية أمام القانون ؛ وإن المجتمع ليكافئ من أبنائه الفرد المحسن من حيث هو فرد ، ويعاقب الفرد المسيء من حيث هو فرد كذلك .

فاذا كان الأمر بهذا الوضوح كله ، فكيف — إذن — يقع فى الرأى اختلاف ؟ أغلب ظنى أن موضع الخلاف إنما هو فى طريقة فهمنا لكلمة فرد ، لا فى طريقة سلوكنا الفعلى فى مواقف الحياة العملية ؛ وحسبك — لكى تعلم أن أصحاب الرأيين جميعاً متفقون على سلوك واحد — أن تجد هؤلاء وأولئك معاً يلجئون فى نشر الرأى الذى يرونه ، إلى الكتابة أو إلى الخطابة ، أو إلى أية وسيلة أخرى من وسائل

النشر ، مما يدل على أن كليهما سواء ، فى الرغبة فى الاتصال بالناس ؛ ولو كانت « الفردية » معناها عند فريق

منهما عزلة تفصل صاحبها عن المجتمع ، لما لجأ إلى نشر رأيه فى هذا المجتمع نفسه ، وبنفس الطريقة التى يلجأ إليها الفريق الآخر .

إن ثمة اختلافاً جوهرياً بين منطق الفكر القديم ومنطق الفكر الحديث ، فى تصورهما « للفرد » — وهو اختلاف لو ألقينا عليه الضوء ، لأمكن أن تتقارب وجهتا النظر بين « الفرديين » وغير الفرديين ، فقد كانت الفردية قديماً تعنى ذاتاً غير منقسمة ، كأنما هى كيان قائم بذاته ، لايعتمد فى وجوده على سواه ، حتى ذهب بعض الفلاسفة إلى أن هذه الفردية لا تتحقق ولا تكتمل إلا فى الوجود كله مأخوذاً على أنه وحدة واحدة ، ولكن من الفلاسفة كذلك من كان يعدد الذوات المفردة دون أن يجد فى هذا التعدد تناقضاً ، على أن هؤلاء وأولئك ، لتركيز اهتمامهم على النواة التى يمكن تصورها مستقلة بذاتها ، لم يوجهوا إلا قليلا من اهتمامهم إلى « العلاقات » التى تربط الذوات بعضها ببعض ؛

وإنه لمن الفوارق الرئيسية بين الفكر الحديث والفكر القديم ، أن الفكر الحديث كاد يرد كل شىء وكل فرد إلى مجموعة من علاقات ، على خلاف الفكر القديم الذى كان أميل إلى النظر إلى الشىء المعين أو إلى الفرد المعين وكأنه وحدة قائمة برأسها ؛

خذ — مثلا — فكرة « الذرة » قديماً وحديثاً ؛ فربما اتفق مفكر قديم (مثل ديمقريطس) ومفكر حديث على أن العالم مركب من ذرات ، لكن الاختلاف بينهما يبدأ حين تناقشهما فى معنى «الذرة» ، فعندئذ تجد التصور القديم هو أن الذرة الواحدة كيان مصمت مستقل قائم بذاته ، هى « جوهر فرد » كما كان يقال ، وأما التصور الجديد فهو — كما نعلم — يخلخل الذرة إلى كهارب سالبة وكهارب موجبة ، أهم ما فيها «العلاقات» التى تربطها بعضها ببعض .

هكذا نجد الفكرة عن «الفردية» قد تغيرت ، فبعد أن كانت تدل على وحدات مستقل بعضها عن بعض كياناً ووجوداً ، أصبحت تدل على « علاقات » ، من مجموعها يتكون هذا الذى نسميه فرداً ، دون أن يصح القول بأن الفردية قد زالت وانمحت ،

إذ الذى تغير هو المعنى الذى نفهم به الكلمة ؛ وعلى أساس المعنى الجديد ، الذى نفهم به الفردية على أن قوامها علاقات ، نجد أن « الأفراد » — أو إن شئت فقل « المفردات » — تتفاوت سعة وضيقاً ؛ فإسماعيل الطالب بكلية الآداب « فرد » ، ثم كلية الآداب بكل طلابها « فرد » ، ثم جامعة القاهرة بكل ما تضم من كليات مختلفة « فرد » ، ثم القاهرة بكل ماتزخر به من الأشياء والأحياء « فرد » ، وهكذا وهكذا ، تستطيع أن توسع من نطاق « الفرد » توسعة قد تنتهى إلى ضم الإنسانية كلها فى حقيقة واحدة .

ولكى تفهم ما نعنيه بقولنا إن « الفرد » فى التصور الحديث هو مجموعة علاقات ، اختر من شئت من أفراد ، وحاول أن توسع علمك به لتلم بحقيقته ، تجد أنك — عندئذ — قد أصبحت أمام شبكة متشابكة الخيوط من علاقات ، تمتد بك فى كل اتجاه ؛ فعلمك بهذا «الفرد» يزداد إذا علمت ابن من هو ؟ ومن أفراد أسرته ؟ وأين يسكن ؟



وماذا يعمل ؟ ... إلى آخر ما يتصل به من أشخاص ومن أمكنة ومن أشياء ، إذا استطعت أن تصل فى هذا كله إلى آخر .

إنها تفصيلات وتفصيلات لا أول لها ولا آخر ، كل تفصيلة منها تنطوى على علاقة تربط « الفرد » بشىء معين أو بشخص معين ، أو بنقطة معينة من مكان أو بلحظة معينة من زمان ؛ ومن مجموع هذه التفصيلات يتكون « هذا الفرد » ، لأن هذه التفصيلات هى تاريخ حياته ، هى « سيرته » التى سارها خطوة خطوة ، ويوماً يوماً ؛ لكن مجموعة التفصيلات التى تؤلف سيرة حياة ، هى مجموعة فريدة متفردة ، يستحيل عملياً ونظرياً ، أن تتكرر مرتين فى فردين على طول الزمان وامتداده وعرض المكان واتساعه .

ومن هنا كان « تفرد » الفرد الواحد هو بما لا يشاركه فيه فرد آخر من حيث مجموعه الكلى ؛ ولكن من هنا كذلك كان ارتباط الفرد بسواه حتما وضرورة ؛ إذا ما دامت حقيقته مجموعة « علاقات » ، فلا بد أن تكون هنالك أطراف أخرى يتعلق بها ؛ وهذه الأطراف الأخرى قد تكون أشياء — فتكون ما نسميه بالبيئة الطبيعية — وقد تكون أناساً من أهل وجيرة وأصدقاء وغير ذلك ، ومن هؤلاء من هو حى ، ومنهم من مات فأصبح جزءاً من تاريخه — ومن هؤلاء وأولئك تتكون بيئته الاجتماعية ؛

ثم تمتد البيئتان الطبيعية والاجتماعية إلى حدود معلومة فيكون الوطن ، وإلى غير حدود فيكون العالم وأسرته الإنسانية بأسرها .

كلام واضح وبسيط إلى حد السذاجة ، لكنه يزيل أكثر الخلاف بين الرأيين فى « الفردية » و « الجماعية » ، فالقائلون بالأولى يقصدون ما فى مجموعة العلاقات المكونة للفرد الواحد ، من تفرد لا يتكرر فى سواها ، والقائلون بالثانية يقصدون ما فى قوام الفرد الواحد من علاقات تربطه بسواه ،



والجانبان — كما ترى — مرتبط أحدهما بالآخر أشد ارتباط وأوثقه ؛ ولقد كان هذا الارتباط لتنفصم عراه ، لو أمكن للفرد أن ينعزل انعزالا تتقطع معه كل صلاته بالآخرين ، لكن تصور هذه العزلة — مجرد التصور — أمر محال ؛ وإذن تصبح المسألة تفاوتاً فى درجة التوشج والتشابك ، فمن الناس من تزداد وشائجه وصلاته ، ومنهم من تقل فى حياته هذه الوشائج والصلات ، على أن هذا التفاوت لا يعنى إلا تفاوتاً فى غزارة الحياة وخصوبتها بين الأفراد .

٢

فإذا اتفقنا على أن العالم قوامه أفراد — مع اتفاقنا على أن الفرد ينحل إلى شبكة من علاقات تربطه بالأشياء والأحياء من حوله — فقد اتفقنا فى الوقت نفسه ، على أن لكل فرد محلا من مكان ولحظة من زمان ، بهما تتعين حدوده ويتحدد وجوده ؛

فليس منا من يعيش خارج مكانه وزمانه ، مهما شطح به الوهم وطار الخيال ، لأن وهمه هذا أو خياله هو « حالة » نفسية أو ذهنية قائمة راهنة ، فهو دائماً « هنا » و « الآن » ؛ إذا أعاد الماضى بذاكرته ، فقد أصبح الماضى عنده « حاضراً » ؛ وإذا تشوف المستقبل بخياله ، فقد ارتد المستقبل « حاضراً » كذلك .

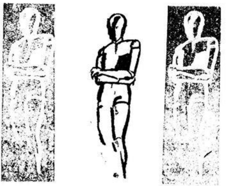
ومعنى ذلك أننا « محليون » ليس لنا من « المحلية » فكاك ، فإذا تحدث منا متحدث ، أو كتب كاتب ، جاء ما يتحدث به أو ما يكتبه مرتبطاً بمحله الذى يعيش فيه ، وبلحظته التى يحياها ، والرابطة هى اللغة التى يستخدمها فى حديثه أو كتابته — على أقل تقدير — إن لم يكن كذلك بالمضمون الذى تحمله تلك اللغة فى طيها ؛ لا ، بل إن هذا المضمون نفسه ليتأثر باللغة التى تحمله تأثراً شديداً ، لأن اللغة ليست مجرد ترقيمات خاوية ، بل هى أوعية مليئة بخبرة أصحابها على مر تاريخهم ، ومن هنا كانت ترجمة المضمون من لغة إلى لغة أخرى ضرباً من المحال ، اللهم إلا على سبيل التقريب (وتخرج من هذا الحكم العام حقائق العلم التى تصاغ فى رموز غير لغوية) وقل أية جملة شئت ، مهما بلغت بساطة مضمونها ، ثم انقل هذا المضمون إلى لغة أخرى ، تجدك قد اضطررت إلى نقص هنا وزيادة هناك ، مما تقتضيه « ثقافة » تلك اللغة الأخرى ؛ قل مثلا : « الكتاب على المنضدة » ثم انقل هذا المعنى إلى الإنجليزية The Book is on the table ، تجد هنا كلمة دالة على « الكينونة » — هى كلمة is — لا يناظرها شىء فى التركيب العربى ، ولكى تعلم خطورة هذه الإضافة التى قد تبدو لك تافهة يسيرة ، فاعلم أن وراء هذه الكلمة من الدلالات الثقافية ما صدرت فيه — ولا تزال تصدر — مؤلفات بعد مؤلفات ؛ فما بالك إذا لم تكن الجملة المراد نقلها بهذه البساطة كلها ، وكانت مما يحمل فى ألفاظه وفى طريقة تركيبه انفعالات وعواطف ، أعنى مما يحمل شعراً أو عقيدة ؟

نعم إننا محليون ، ليس لنا من المحلية فكاك ، بحكم اللغة التى نتحدث بها ، وما يتعلق بألفاظها من مضمونات ثقافية تتصل بتاريخنا وبواقعنا ؛ ولا غرابة أن تكون اللغة أقوى العوامل جميعاً التى تتحدد بها « القومية » . لأنه إذا اختلف قوم عن قوم فى اللغة ، فقد اختلفا كذلك فى الحصيلة الثقافية التى ينظران بها إلى الحياة بأسرها ؛

وسؤالنا الآن هو هذا : مع اعترافنا بأن الترجمة من لغة إلى لغة أخرى هى دائماً نقل على وجه التقريب فحسب ، فهل يمكن لجماعة من الناس أن تنقل ثقافتها إلى جماعة أخرى ، عن طريق الترجمة ، بحيث تصبح الثقافة المنقولة فى لغتها الجديدة مثيرة لاهتمام الجماعة المنقول إليها ، وإذا كان الأمر كذلك ، فما هى الشروط التى لا بد من توافرها ليكون للثقافة المنقولة هذه القوة ؟ ونعيد هذا بعبارة أبسط فنقول : هل يمكن للفكر والأدب المحليين أن يصبحا فكراً وأدباً عالميين ؟ ومتى يكون ذلك ؟

٣

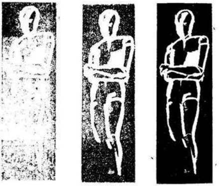
إنه ليبدو لى أن المسألة المطروحة هنا تكون أوضح ظهوراً ، إذا وضعناها فى أصغر نطاق ممكن لها ، فنقول : متى يتحدث الإنسان عن نفسه ، فإذا بحديثه هذا يثير اهتمام الآخرين ، حتى وإن كان هؤلاء الآخرون من بنى قومه الذين يتكلمون لغته ويتثقفون بثقافته ؟ أحسب أن اهتمام هؤلاء الآخرين



يتحرك لحديث المتحدث ، إذا كان لهذا الحديث علاقة بحياتهم على أية صورة من الصور ؛ لأنه بغير هذه العلاقة ، يصبح المتكلم وكأنه يتكلم بلغة يفهمها هو وحده ؛ وإنما يكون لحديث المتحدث علاقة بحياة السامع من أحد وجهين ، أو من كلا الوجهين معاً : أولهما أن يجئ الحديث كاشفاً عن حقيقة صاحبه ، فيعلم السامع أى نوع من الناس يكون هذا المتحدث ، ليعلم - بالتالى - كيف يعامله فى الحياة المشتركة بينهما ، وثانيهما أن يجئ الحديث كاشفاً للسامع عن حقيقة نفس السامع ذاته ، بحيث يخيل إليه أن المتحدث إذ تحدث عن إنسان ما ، فهو إنما كان يتحدث فى الوقت نفسه عن السامع ، لما بينهما من تشابه فى الطبع والتكوين ؛ ومن هنا نستطيع أن نصوغ التعميم الآتى : إذا تكلم متكلم عن حالة محلية خاصة ، ثم وجد الناس - من قومه ومن سائر الأقوام - أن هذه الحالة برغم محليتها وخصوصها ، هى حالتهم كذلك ، فان كلام المتكلم حينئذ يجاوز محليته وخصوصه ، ليصبح عاماً مشتركاً فى كشفه عن جانب من طبيعة الإنسان ، أنى كان وأينما كان .

لقد يسهل على الإنسان أن يتحدث عن نفسه ، أو عن سواه ، حديثاً يروى به ما شاء من أحداث ، لكن العسير هو أن يجيء حديثه هذا حاملا من دقائق الحياة الفردية ما يجاوز نطاق الفرد المروى عنه ، ليصبح ذا دلالة إنسانية عامة ؛ فما أهون على الإنسان أن يروى عن أحد الأفراد أنه تزوج من امرأة أحبها وأحبته ، لكن ما أصعب أن يقع الراوى على حادثة يتزوج فيها الابن من أمه وهو لا يعلم أنها أمه ، وكل ما يعلمه عنها أنها امرأة أحبها (قصة أوديب) ، فعندئذ تمتلىء الحادثة بالدلالة الإنسانية ، لأنها تكشف عن طبع أصيل فى جبلة الإنسان ، وهو هذه العلاقة الغريزية بين الابن وأمه ، أقول : ما أصعب أن يقع الراوى على حادثة كهذه ، إما من الواقع المحيط به ، أو من خلق خياله المنبنى على علمه بسر الحياة الإنسانية ، ذلك السر الذى قد يخفيه الواقع الظاهر وراء أقنعة من التحريات الاجتماعية ؛ فها هنا لا تكون الحادثة المروية منحصرة فى حدود مكانها وزمانها ، بل تجاوز تلك الحدود لتصبح كاشفة عن الطبع المستقر الراسخ بغض النظر عن المكان والزمان .

وما أهون على الإنسان الراوية أن يروى عن أب يحب بناته حباً يحفزه إلى قسمة أملاكه بينهن قبل أن يستوفى الأجل ، ولكن ما أصعب أن يقع هذا الراوية على حادثة يرد فيها البنات على مكرمة الوالد بمثل ما ردت بنات الملك لير على صنيعه (فى مسرحية الملك لير لشيكسبير) من نكران للجميل ، نكراناً أبرز الطبيعة الإنسانية على حقيقتها ؛ إن الراوية الذى لم يرزق موهبة الأديب فى قدرته على النفاذ إلى أعماق الطبيعة الإنسانية ، قد تخدعه ما يدور على الألسنة من عبارات مصكوكة جاهزة ، يتناقل فيها الناس ما بين الوالد والولد من حب متبادل ، لكن الأديب الموهوب النافذ البصر ، هو الذى ينفخ هذه القشور الظاهرة على السطح ، لينظر إلى الراسخ وراءها ، أهو حب صاف أم هو حب





مشوب بكراهية ، وعطف مختلط بالمنافسة والحسد والنفور ؟ أياً ما كانت الحال ، فإن من يكشف للناس عن هذا السر الإنسانى الراسخ وراء السطح الظاهر ، فإنما يكشف لهم عن حقيقة لا تتقيد بمكانها وزمانها ، بل تتعدى ذلك إلى التعميم الشامل الذى يكشف عن فطرة الإنسان من حيث هو إنسان .

وما أهون على الإنسان الراوية أن يروى عن عالم فذ من علماء الطبيعة ، كيف يعيش حياته العلمية فى وقار العلماء ، حتى ليحسبه تلاميذه وخلصاؤه أنه إلى خصائص الملائكة أقرب منه إلى خصائص البشر ، لكن ما أصعب أن يقع هذا الراوية فى حياة هذا العالم على حقيقة عجيبة ، وهى احتفاظه فى مكتبته ببعض الكتب التى تخاطب الغريزة فى أحط دركاتها ، لينفس عن نفسه بها أثناء خلوته (اقرأ قصة « العبقرى والإلاهة » لأولدس هكسلى) ؛ ففى الكشف عن مثل هذا الضعف وأمثاله فى طبيعة البشر ، ما يبصر الإنسان بحقيقة نفسه ، كائناً من كان ذلك الإنسان ؛ وإنى لأذكر قصة رواها لى صديق عن أستاذين من أجل أساتذته — ومن أجل من نعرف من أساتذة — خيل إليه عنهما ، حين لم يكن يراهما إلا فى قاعات الدرس ، وبين الكتب وفى غمار البحث العلمى ، خيل إليه أنهما صنف من الكائنات يستغنى عما يضطر إليه سائر الناس من طعام وشراب ، حتى كان ذات يوم ، رآهما معاً — وكانا صديقين متلازمين — يمصان القصب فى جانب من الطريق العام ، فهاله ما رأى لأنه لم يكن يتوقعه ، لكنها الطبيعة الإنسانية بما تنطوى عليه من رفعة وانخفاض ومن قوة ومن ضعف ؛ إذا كشف لنا عنها كاشف ، جاء كشفه هذا متخطياً لحدود المكان والزمان .

لذا انتشرت حكايات ألف ليلة وليلة ، فى أرجاء العالم أجمع ، لا تنحصر فى عصر بعينه ، ولا فى أمة بذاتها ، ما لم تكن قد بسطت فى حوادثها كثيراً مما تنطوى عليه النفس البشرية حين تنساب فى أحلام يقظتها فيما هى محرومة منه ؟

إن هذه النفس — لا سيما إبان المراهقة — إذا كانت تعانى فقراً فى العيش ، وحرماناً من لذائذه ، راحت تمزق بخيالها جدران القصور ، لترى هناك الموائد قد مدت بأشهى الطعام ، والأماسى قد زخرت بأجمل النساء ؛ فاذا وقع قارئ مراهق — بحكم السن أو بحكم الطبع — على هذه السرحات التى لا تصدها حوائل ، لا من المجتمع ولا من الطبيعة ، فبساط الريح ينقله أينما أراد ، والخاتم السحرى ينقل إليه كل ما شاء ، فاذا هو يحيا حياة يتمناها ولا يجدها ، فانه مستمتع بما يقرأ ، بغض النظر عن الجنس والوطن واللغة والعصر الذى يعيش فيه .

فتحدث كيف شئت عن نفسك ، أو عمن حولك ، حديثاً تغترفه من الواقع الفعلى ، أو من خلق الخيال ، فأنت بالضرورة « محلى » فى نوع التفصيلات التى تسوقها ، لكنك تجاوز هذه المحلية إذا كشفت للناس عما لم يكونوا قد رأوه من أنفسهم ، ثم يلمحون فيه الصدق بمجرد روايته لهم .

٤

وليس الأمر فى ذلك مقصوراً على الأدب ، بل إنه ليشمل سائر ضروب الفكر والفلسفة والسياسة والفن ؛ ولنبدأ حديثنا بالفن من تصوير ونحت ؛ فلئن كان الأدب مرتكزاً على اللغة ، التى هى بدورها مشحونة بالخبرة المحلية إلى الدرجة التى يتعذر نقلها كاملة إلى أية لغة أخرى ، وبذلك لا يتاح للأدب أن يتخطى حدوده المحلية تخطياً كاملا ، إذ لا بد أن



يبقى منه جزء لصيق بأرضه وبأهله ، فان الفن التشكيلى من نحت وتصوير متحرر من هذا القيد ، لأنه لا يحتاج من متذوقه إلا إلى الرؤية المباشرة ؛ وبلمحة بصرية نافذة ، يجوز للفن المحلى أن ينتقل كاملا إلى المتذوق من أى موطن جاء ومن أى عصر ؛ إن كل صورة وكل تمثال مما تركه لنا الفنان المصرى القديم ، يجسد الروح المصرية الفرعونية تجسيداً لا تخطئه حتى النظرة السريعة العابرة ، فتنتقل قيمه الفنية كلها إلى الإنسان الرائى ، لا تحول دون ذلك حواجز المكان والزمان ؛ وكذلك قل فى الفن الإسلامى ، وما ينطبع به من طابع يميزه فى كل جزء منه ، وكذلك قل فى كل فن أصيل ، من فنون الشرق والغرب والشمال والجنوب ، فالحدود المحلية تذوب ذوباناً بحيث يصبح – بالإضافة إلى كونه حاملا لكافة الخصائص المحلية – فناً يتذوقه كل إنسان ؛ وهل حال شىء دون أن يستوحى الفن الحديث الفن الأفريقى بكل ما فيه من بساطة ورمز وتجريد ؟ ولك أن تقول ذلك وأكثر منه بالنسبة إلى الموسيقى ، فقد يكون العزف أفريقى المنشأ ، فيرقص له الإنسان النشوان فى كل مكان .

والفلسفة على ما فيها من موضوعية وتجريد يحررانها من قيود مكانها وزمانها ، حتى ليصغى إلى الفيلسوف سكان الأرض جميعاً ، وفى كل العصور بغض النظر عن موطنه وعصره ، فإنها مع ذلك متأثرة بمكانها وزمانها تأثراً يجعل الفلسفة فى الهند والصين ، غيرها فى اليونان ، كما يجعل الفلسفة فى انجلترا غيرها فى فرنسا أو ألمانيا أو أمريكا أو الروسيا ؛ أريد أن أقول إن الفيلسوف برغم موضوعيته فى النظر ، متأثر بطابع قومه فى التفكير ، ومع ذلك فلأنه يعكس فى فلسفته خصائص العقل الإنسانى من إحدى نواحيه ، فهو مقروء فى غير أرضه وفى غير أمته ؛ وإذن فالعبرة دائماً هى فى الوقوع على جذر عميق من جذور الفطرة الإنسانية ، ثم دقة التعبير عنه وصدق التصور والتحليل ، وذلك وحده كفيل للأثر الفكرى أو الأدبى أو الفنى بأن يجاوز حدود الإقليمية إلى حيث الإنسانية كلها ، مع احتفاظه بكل خصائص الإقليم .

وانتقل من مجال الأدب والفن والفلسفة إلى مجال الفعل ، تجد الظاهرة نفسها ؛ ولنأخذ مثلا من ضروب الفعل ثورات الشعوب ؛ فكم من شعب ثار داخل إقليمه على هذا أو ذاك من أوضاعه التى أثارت فيه الغضب ، ولكن ما كل ثورة تجاوز حدود إقليمها إلى غيره من الأقاليم ؛ وذلك لأن من الثورات ما ليس يحمل من القيم إلا ما يهم أهل إقليمه وحده ، كأن يثور الثائرون على حاكم بعينه ، حتى إذا ما تبدل حاكم بحاكم انتهى الأمر ؛ لكن من الثورات كذلك ما هو مترع بالقيم الإنسانية ، التى من أجل تحقيقها قامت ، والقيم الإنسانية لا تخص إقليماً دون إقليم ، فسرعان عندئذ ما تطغى موجتها عبر حدود وطنها ، لتجتاح غيره من الأوطان التى تتعطش للقيم الجديدة ذاتها ، وكانت تنتظر القيادة لتنفجر ؛ ولا فرق فى هذه الحالة بين أن تجئ القيادة الثورية من داخل أو من خارج ؛ وما الرسالات السماوية فى الديانات إلا ثورات من هذا القبيل ، جاءت لتستبدل قيما بقيم ، وضرباً من الحياة بضرب ، ولذلك لم تقتصر رسالة منها على إقليمها ، بل امتدت كلها حتى شملت رقعة فسيحة من الأرض ، فى هذا الاتجاه أو ذاك ؛ وكذلك الحال بالنسبة للثورات السياسية ، فالثورة الفرنسية ، والثورة الروسية ، والثورة المصرية كلها من ثورات القيم ، التى لا تكاد تنبثق فى مكان ، حتى تجد الأشياع فى كل مكان .

ليس في الجمع بين المحلية والعالمية سر ملغز ، فسره مكشوف واضح ، وهو العثور على أصل من أصول الفطرة البشرية — في قوتها أو في ضعفها — ، من حيث الذوق ، والشعور ، أو منطقية الفكرة ، أو القيم ؛ وفي كل حالة من هذه الحالات ينضح

الكاتب أو الفنان أو السياسي أو الفيلسوف ، من بيئته المحلية ، إذ لا يسعه غير ذلك ؛ ثم يتوقف الأمر في عالمية الانتاج على مضمونه : فهل يمس فطرة الانسان في أصل من أصولها ؟

وإن الفطرة البشرية لهي من الخصوبة والغنى بحيث لا يستنفدها الأدب والفكر في أمة واحدة أو في عصر واحد ، فهي قد تعلو إلى معارج الملائكة في روحانيتها وصفائها ، وقد تسفل إلى مهاوى الشياطين في خبثها وخستها وشرها ؛ وإنه ليكفينا من المفكر أو الأديب لمحة صادقة واحدة ، يضيء لنا بها جانباً مظلماً من هذا العالم الرحيب ؛ فاذا ما فعل ذلك ووفق فيه ، اجتاز من فوره حدود مكانه وزمانه ليرحب به العالم أجمعين .

لكنني أتساءل ها هنا : لماذا نقرأ نحن هنا في الوطن العربي لأدباء العالم ومفكريه — وبخاصة أوربا وأمريكا الشمالية — أكثر ألف ألف مرة مما يقرأ ذلك العالم لأدبائنا ومفكرينا ؟ لماذا اجتاز أدبهم وفكرهم حدود المحلية ليصبحا أدباً وفكراً عالميين ، ولم يجتز هذه الحدود أدبنا وفكرنا ، حتى ليقرأ بعضنا لبعضنا وكأننا نتهامس في غرفة مغلقة ؛

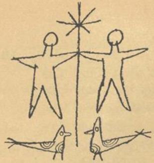
لقد وفقنا في ثورتنا السياسية والاجتماعية أن نجعلها ثورة إنسانية تتأثر بها بلاد كثيرة جداً في أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية ، كأننا كنا نثور لهم ولنا في آن واحد ، لكونها ثورة تقوم على قيم ومبادئ ، فلماذا يخوننا التوفيق في دنيا القلم ؟

ألأن الأدب والفكر عندنا لم يستطيعا لمسة الإنسان من حيث هو إنسان ، واقتصرا على المواطن وعلى الفرد من جوانبهما التي لا تعمق حتى تمس جذور الفطرة المشتركة العامة ؟ أم أنها هي اللغة التي نكتب بها ، والتي قلما تجد من يترجمها إلى لغات أوسع انتشاراً ؟ إننا نحن الذين نترجم لأنفسنا من اللغات الأخرى إلى لغتنا العربية ، فهل يطلب منا كذلك أن نترجم لأنفسنا من لغتنا العربية إلى اللغات الأخرى ؟ يخيل إلي ألا مناص لنا من أن نفعل ذلك ، برغم أن الأقرب إلى الطبيعي أن ينقل عنا الراغبون فينا ، كما هي الحال دائماً في حركات النقل الثقافي صغراها وكبراها على السواء .

على أن ترجمة آثارنا الأدبية والفكرية ليست هي الوسيلة الوحيدة في إخراجنا من المحلية إلى العالمية ، لأن ثمة من الوسائل الأخرى ما يمكن اللجوء إليه ، من أهمها نقل الفنون التي لا يحتاج تذوقها إلى لغة تترجم أو لا تترجم ، فثقافتنا المحلية التي فيها بعض القدرة على أن تكون رسالة عالمية ، مبثوثة في ثمرات التصوير والنحت ، وفي عدد لا بأس به من الأفلام السينمائية والتلفزيونية ، حيث تكفي رؤية البصر ، وفي بعض معزوفاتنا الموسيقية والغنائية التي يكفي لتقويمها إنصات الأذن ؛ وإذن فلزام علينا أن نعرض على العالم كل ما يمكن عرضه لنحطم حواجز المحلية التي تحصرنا في نطاق أنفسنا أو تكاد .

إن من حقنا الطبيعي أن نثبت ذواتنا ، في إنتاج يحمل خصائصنا المحلية ، بكل ما فيها من ألوان تميز الأفراد من حيث هم أفراد ، وتميزهم من حيث هم مواطنون ، لكن خطوة ثالثة وأخيرة لا بد من اجتيازها لتكون لنا رسالة فكرية وهي أن نطلع العالم على ذلك الجانب من ذواتنا ، الذي يتجلى فيه « الإنسان » من حيث هو إنسان ذو فطرة عامة شاملة ، وذو قيم ومبادئ تسعى إلى تحقيقها الإنسانية في سيرها الدائب نحو الكمال ، لا تعرف لنفسها في ذلك قيوداً من مكان ولا حدوداً من زمان .

زكي نجيب محمود



دكتور عبد الحميد يونس

فن الأدب

بين المحلية والعالمية

• « الكلمة » من الناحية العامة إنسانية .. أى عالمية ، ولكنها من الناحية الخاصة من حيث تشكيل المخارج ومن حيث المصطلح محلية وطبقية وقومية .

• ظهرت للوجود أكثر من دعوة إلى لغة عالمية ، ذلك لأن الإنسانية استشعرت ضرورة الإتصال الفكرى والنفسى تخلصاً من الحروب التى أصبحت تهدد النوع الإنسانى كله .

• يجب المبادرة إلى رفع الحصار عن العبقرية المصرية بخاصة والعربية بعامة ، فإن ما يترجم من أدبنا المعاصر إلى اللغات الأخرى لا يكاد يعد بالقياس إلى ما يصدر عن هذه العبقرية .

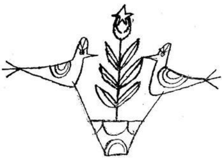
آثرنا أن نستعمل هذا المصطلح « فن الأدب » لكى نخصص المعنى الذى نقصده فى موضوع يرتبط بالتعبير الإنسانى بصفة عامة وبالفن الذى يتوسل بالكلمة بصفة خاصة . ولقد استعمل هذا المصطلح قبلنا الأديب الكبير توفيق الحكيم عندما حاول أن يسجل مفهوم « الأدب » عنده ، وهو الذى كابد — ولا يزال يكابد — تجربة الإبداع الفنى متوسلا بالكلمة . وليس من شك فى أن الدارسين يستشعرون الحاجة إلى تخصيص مصطلح « الأدب » ، لأنه لا يزال يستعمل بمعناه المتسع الذى يدل على المصنفات الخاصة بفرع من فروع العلم النظرى ، كما أنه يلابس فى بعض العقول والنفوس قيما إنسانية أخرى غير قيمة الجمال . ولذلك كان من الضرورى أن نضع الأدب ، بمفهومه الخاص ، فى دائرة الفنون الجميلة ، باعتباره واحداً منها له ، حوافزها ووظائفها ولا يمتاز عنها إلا بما يمتاز به كل فن جميل وهو

غلبة وسيلة واحدة من وسائل التعبير ، وهي في الأدب الكلمة الإنسانية باعتبارها عقداً أو مصطلحاً اجتماعياً يفهمه ويرتضيه فريق معين من الناس تتواصل أجياله ، وتتراكم ثقافته ، ويصدر عن وجدان جمعي واحد .

وكل باحث يعرض للمحلية والعالمية مطالب بأن يبحث في طبيعة الكلمة الإنسانية التي تصدر عن اللسان وما يقترن به ، ذلك لأن هذه الكلمة تتفق وتختلف في وقت واحد مع وسائل الفنون الأخرى غير فن الأدب ، سواء أكانت فنوناً زمنية كالرقص والموسيقى، أو كانت فنوناً تشكيلية كالنحت والرسم ، فالكلمة تجمع في قوسها كل ما تحمله الوسائل الفنية الأخرى : تحمل المحسوسات على اختلاف الحواس التي تدركها .. تحمل البصريات والسمعيات واللمسيات وما إليها ، ولكنها في الوقت نفسه لا تعكس هذه المحسوسات بطريق مباشر يحكيها ، وإنما تعكسها بطريق غير مباشر بوساطة المصطلحات اللسانية التي تدل عليها .. والكلمة تحمل المعاني المجردة أيضاً فتفضل بذلك وسائل التعبير التي تصطنعها الفنون الأخرى غير الأدب فاذا أضفنا إلى هذا كله أن الكلمة قلما تستغني عن الحركة والإشارة أدركنا مدى اتفاقها واختلافها عن الإيقاع والرسم والنحت وما إلى هذه الفنون بسبيل .

عراقة الكلمة

وأول ماينبغي أن نقف عنده هو « عراقة الكلمة » ولسنا نريد مسايرة علماء الإنسان القديم ونحاول الكشف عن أوليات التلفظ من خلال الضباب الكثيف الذي ران على المجتمعات البدائية الأولى التي اعتصمت بالمغاور والكهوف وقنن الأشجار وحسبنا أن نسجل أن الكلمة إنما هي مزية الانسان التي انفرد بها من دون الكائنات ، ومنها « القردة العظام أشباه البشر » ولقد استطاع الإنسان بفضل قدرته على النطق ، وسيطرته على التلفظ ، وتطويعه للمخارج ، واصطلاحه على مضامينها الحسية والمعنوية أن يعيش في جماعات متواصلة الحياة في بيئات معينة وأن يسيطر على نفسه ، وعلى الطبيعة من حوله وأن يتابع التجربة بحيث يفيد كل جيل من حصيلة تجاريب أفراده ومن خلاصة تجاريب الأجيال التي سبقته حتى لنستطيع أن نقول إن الكلمة أعانت على خلق المجتمع البشري ، كما أنها في الوقت نفسه من أعظم ثمرات المجتمع البشري ، وهذه الكلمة هي التي حققها وجود الإنسان وهي التي استطاع بوساطتها أن ينتزع البقاء والسيطرة لنفسه ولمجتمعه ولنوعه وهي لذلك تحمل أبداً طابع العصر والبيئة ومقومات الشخصية، كما تحمل القدرة على مسايرة الإنسان عبر الزمان وعبر المكان ، ومن ثم هي من الناحية العامة إنسانية أي عالمية ، ولكنها من الناحية الخاصة من حيث تشكيل الخارج ومن حيث المصطلح محلية وطبقية وقومية .



وإذا كان علماء اللغات قد شغلوا أنفسهم بتأريخها وقص آثارها ومحاولة الكشف عن المتشابه والمختلف فيها ، فان مؤرخي الفنون قد بذلوا الجهد من ناحية أخرى لكي يميطوا اللثام عن اللغة الإنسانية العامة، وافترضوا أو رجحوا أن الإنسان الأول قد اصطنع لغة تجمع فى أعطافها كل وسائل التعبير الإنساني وذهبوا إلى أن « الرقص الجماعي التعبيري » هو أقدم اللغات الإنسانية العامة وعنه انشعبت اللغات الأخرى وهو بهذه المثابة الفن الأول الجامع لمقومات كل الفنون،عنه انشعب الشعر والتمثيل والموسيقى والرسم والنحت، وهذه اللغة كانت — ولا تزال — عالمية ومضامينها مباشرة ، ومهما سايرت الإنسان فى مدارج الحضارة فتخصصت وتعقدت حتى مالت فى أرقى صورها إلى الرمز والتجريد . . فإنها حظ مشترك بين الأجيال والبيئات والأجناس والشعوب .

ولما كانت الصيغ والمصطلحات تختلف باختلاف العصور والأقوام فان علماء اللغة يسجلون حقيقتين مهمتين : الأولى — أن هناك ألفاظاً مشتركة بين شعوب تباعدت بينها الديار والعصور وهى تتجاوز أسماء الأصوات وبعض الحركات ، وما يقترن بالحواس مباشرة إلى صيغ ودلالات لا يمكن أن تكون قد صدرت عن مجرد حكاية الصوت أو الإحساس وما يصاحبه ، بل لا بد أن تكون ثمرة التقاء وتفاعل وهو موضوع يكتنفه الغموض والتعقيد ، وتختلف الآراء فيه باختلاف المذاهب والاتجاهات .

أما الحقيقة الثانية فهى أن « التدوين » ، قد صاحب اللغة حتى التبس بها التباساً جعل الكثيرين يتصورون أن رسم الحروف هو الأساس فى اللغة الإنسانية . والذى لا شك فيه أن التدوين غير اللغة ونحن نلح دائماً على أنه مجرد وسيلة تعسفية تنقل اللفظ المسموع إلى رسم مرئى قادر على أن يتحول مرة أخرى إلى أصله المنطوق المسموع ؟ وهذا التدوين ، على ما حقق للمعرفة والحضارة ، قد احتفظ بطابع عصر ومقومات شعب أو جنس أو قوم ولنضرب لذلك مثلين اثنين :

الأول — الكتابة العربية التى جعلت الحروف للصوائت وأفردت الحركات برموز خاصة بها .

الثانى — الكتابة الإنجليزية التى لا تزال تحمل حروفاً غير منطوقة تشير إلى أصولها القديمة ، وهى الكتابة التى عمل الأمريكيون على تيسيرها باختزال الكثير من غير المنطوق من صور كلماتها .



الأخذ والعطاء فى فن الأدب

وعلى الرغم من هذه الحقائق فإن الكلمة احتلت بين الفنون الإنسانية مكان الصدارة ، وبذلك تقدم الأدب سائر الفنون الجميلة شيوعاً وتأثيراً .

ومهما كانت الشوائب التى خالطته على مدى التاريخ فقد ظل مقدماً على كثير من الجهود الإنسانية وكان التبريز فيه مدعاة للدهشة حتى قرن بربات الأولمب وشياطين عبقر . . وكلما تواصلت أجيال قبيلة أو

شعب احتفظت ذاكرة الجماعة بمأثور فنها الأدبى وهو عندها من أعظم ذخائرها ، ولا يقوم منها مقام الأثر الدال على مجد غابر ولكنه يقوم بوظيفة أعظم هى تثبيت الوجدان الجمعى على الرغم من تواصل الأجيال والانتشار فى البيئات .

ومن الحقائق الواضحة أن الجماعات البشرية لم تعش فيما يشبه الجزر المغلقة ولكنها اتصلت ببعضها ولم تعقها الحواجز الجغرافية عن هــذا الاتصال . . كانت الهجرات الجماعية . . كانت الحروب المتصلة . . كان اقتحام البحر وارتياد الجبل . . ولقد صاحب فن الأدب هذا كله ورسبه وانتزع البقاء لجميع ما استحدثه من تجربة وأثمر اللقاء السلبى والإيجابى ، السلمى والحربى الأخذ والعطاء فى مجال فن الأدب كما أثمره فى مجالات الفكر الأخرى ، ومن هنا كانت مراكز الالتقاء بين الجماعات والشعوب ، سواء أكانت وقائع حرب أو اتصال حضارة ، من أهم ما يستوقف الباحث فى المحلية والعالمية بصفة عامة وفى تأثيرها فى فن الأدب بصفة خاصة .

الشعب لا يأخذ من غيره شيئاً مادياً أو معنوياً إلا إذا استشعر قيمة ما يأخذه والحاجة إليه . .

والأمر فى مجال فن الأدب أصعب من هذا بكثير لأن الطابع المحلى أو القومى يثير فى الشعب الآخر الرفض قبل أن يثير فيه الإقبال، فاذا وجدنا أدباً ينفذ من حصار التباين اللغوى فى الصوت والمصطلح ورسم الحروف ويقتحم وجداناً جمعياً جديداً مختلفاً معه فى بعض القيم الحضارية أو فى مراحل التطور أو فى الدين أو الجنس أو اللغة فان المعنى المستفاد من التغلب على الحصار والتسلل من الجدار هو أن الأدب المنقول ، فيه من القدرة على البقاء ومن الشمول ومن العمق ما أهله لأن يصبح جزءاً من الزاد الوجدانى للشعب الناقل .

والشواهد على تبادل الأخذ والعطاء بين الجماعات والشعوب والأقوام أكثر من أن تحصى ولا يوجد معجم لغوى لأمة معاصرة لا يحتوى على ألفاظ ومصطلحات دخيلة ، ولا يوجد أدب لم يتأثر أو ينقل ثمرات آداب أخرى . وإذا كنا قد ترددنا فى نقل الأدب اليونانى فى عصر ازدهار الترجمة إبان القرون الوسطى فان نهضتنا الأخيرة قد عملت على تصحيح الموقف ونقل إلياذة هوميروس وتمثيليات سوفوكليس وأرسطوفان ومن إليهم ،

كما أن الحضارة الأوربية فى عصر النهضة وما تلاه تدين بالكثير للأدب العربى فى تراثه المتسع الذى ينتظم الأدب الشعبى العربى .

والعلماء المتخصصون فى عصر النهضة الأوربية يجمعون على اقتحام الأدب العربى ربوع إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وانجلترا ويذكرون بوكاشيو وسرڤانتيس وجيوفرى تشوسر وغيرهم كثير .

وهناك خطأ يقع فيه الباحثون فى فن الأدب بين المحلية والعالمية وهو خطأ مصدره التعصب الذى كثيراً ما يحجب الرؤية الواقعية عن العيون والعقول



ولعل الباعث على هذا التعصب المفضى إلى الخطأ ، هو التصور غير الصحيح لمفهوم «القومية» — ولا ريب فى أن لكل قومية مزاياها وخصائصها ومقوماتها ولا ريب أيضاً فى أن تراثها الأدبى فيه طابعها الذى عرفتها به الحياة والحضارة . ومع ذلك فان هذا التراث الأدبى الذى يصدر عن عبقريتها فيه الطابع الإنسانى العام ، فكل قومية إنما هى جماعة من الناس تواصلت أجيالها وصاغت حضارتها وحفرت مكانتها فى تاريخ الانسان إلى جانب تاريخها القوى الخاص . ومن هنا تتسم بعض آثارها الأدبية بالعمق والشمول والقدرة على البقاء والنقل فاذا أتيح لها أن تنفذ من حصار قومية أخرى ذات لغة أخرى وتراث آخر فقد تجد الاستعداد لقبولها وتمثلها والتفاعل معها .

الترجمة ضرورة عالمية

وعندما تداعت الحواجز الجغرافية العظيمة بين الشعوب وسيطر الإنسان على طاقات جديدة أحس بالحاجة إلى تمثل التراث الإنسانى . وكان من الطبيعى أن يستجيب بعض علماء اللغة لهذه الحاجة الملحة المتزايدة فعقدوا المؤتمرات الدولية وما يشبهها ، وظهرت للوجود أكثر من دعوة إلى لغة عالمية ، ذلك لأن الانسانية استشعرت ضرورة الاتصال الفكرى والنفسى تخلصاً من الحروب التى أصبحت تبدد النوع الانسانى كله . . كانت الدعوة إلى لغة «الإسبرانتو» وفشلت وكانت الدعوة إلى لغة «الإيدو» العالمية الجديدة . . كانت الأولى ثمرة الحرب العالمية التى انتهت عام ١٩١٨ وكانت الثانية ثمرة الحرب العالمية التى انتهت عام ١٩٤٥ . وليس من السهل تقويم هاتين اللغتين ، وكل ما يستطاع قوله هو أنهما لغتان صناعيتان ، وما نظن أن هذه الفطرة الإنسانية تستجيب لشىء مصطنع كما أنهما قصرتا على صيغ ومصطلحات أوربية فى الغالب الأعم وارتكزتا على الحرف اللاتينى واحتفظتا كذلك بالتركيب اللاتينى ، وإن تخلصت الثانية منهما بنوع خاص من صعوبات الهجاء وقواعد النحو . . والدعوة المرددة الآن هى وجوب العمل على خلق وجدان عالمى وهذا الوجدان يستتبع بالضرورة أدباً عالمياً يتخلص من تنازع اللغات وتباين المصطلحات واختلاف الحروف . والداعون إلى لغة الإيدو الجديدة يطالبون بجعلها اللغة الثانية عند كل شعب إلى جانب لغته الأصيلة ، وهم يتخذون من فن الأدب منهجهم فى تحقيق هذه الغاية ، ولقد استهلوا جهودهم لمحاولة التحدث إلى جيل الأطفال بهذه اللغة المصطنعة وانتخاب روائع الحكايات من تراث الشعوب لهذا الغرض نفسه .

وأهم من هذا فى نظرنا هو تحطيم كل حصار نفسى بين الجماعات والشعوب بواسطة الترجمة بروائع الآداب . ولم تقف الإنسانية من قديم جامدة أمام الأخذ والعطاء فى مجال الأدب ولكننا مع ذلك نحس أن الترجمة لا بد أن تخضع — فى هذا العصر الذى تتداعى فيه الإنسانية إلى التفاهم على الرغم من غبار الحرب الباردة والصراع النفسى — لمنهج تخطيطى على صعيد عالمى تسهم فيه القوميات على اختلاف آدابها ، ولم يعد الأمر يحتمل الارتجال أو الرغبات الجامحة أو الخضوع — عن وعى أو غير وعى — لنزعات القوى الكبيرة المتصارعة .

وقبل أن نمضى فى توضيح هذه الفكرة نرى لزاماً علينا أن نقف لحظة لكى نقوم جهدنا فى ترجمة الآداب الأخرى ، ومن حسن الحظ أننا نعيش

اليوم فى مجتمع فتح جميع نوافذه المطلة على الجهات الأصلية الأربع . إن جهودنا فى هذا المجال تحتاج إلى عملين متكاملين : أولهما — تقويم الترجمات التى سبقت تقويماً يضعها فى مكانها من حيث الأمانة فى النقل والقدرة عليه مع اعترافنا بأن ترجمة الأدب أصعب بكثير من ترجمة سائر المعارف والعلوم لأنها ، لا تحتاج إلى فقه اللغتين . . المنقول منها والمنقول إليها فحسب ، بل تحتاج كذلك إلى فطرة أدبية تتيح لصاحبها أن يستوعب وأن ينقل الخلجات والنبضات والنبرات والرموز والظلال .

ثانيهما — أن نضع خطة تتسم بالإحاطة والمرونة فى وقت واحد وتساير خطتنا فى التنمية الاقتصادية حتى نستكمل ترجمة الروائع العالمية من مختلف اللغات ، وليس الأمر مستحيلا أو صعباً فما أكثر الفهارس والدراسات التى سجلت هذه الروائع على اختلاف قومياتها ، وعندنا لحسن الحظ الآن متخصصون ذوو نزعات أدبية يستطيعون النهوض بهذه الأمانة على ثقلها . . ولو حدث ذلك لانقشع الغبار إلى الأبد عن العبقرية المصرية المستقلة بذاتها ، وغير المحتاجة إلى الاقتباس أو التعريب أو التمصير مع الادعاء ! ! !

بقيت مسألة أخرى لها وجاهتها ولا بد من الإلحاح عليها وهى وجوب المبادرة إلى رفع الحصار عن العبقرية المصرية بخاصة والعربية بعامة ، فإن ما يترجم من أدبنا المعاصر إلى اللغات الأخرى لايكاد يعد بالقياس إلى ما يصدر عن هذه العبقرية. وهذا القليل النادر لم يترجم كله أو جله لقدرته على الخروج من الإطار المحلى ، وإنما ترجم استجابة لعلاقات شخصية أو نزعات معينة . وكم كان عجبى شديداً عندما تصفحت مجلداً جامعاً للأقاصيص الممثلة لجميع الشعوب ووجدت أقاصيص تمثل إسرائيل ولم أجد واحدة تمثل العالم العربى على اتساعه ؟ . . حدث هذا منذ أربعة أعوام وهو أمر يبعث على إمعان النظر ! ! ومع ذلك فان « السير جون هامرتن » عند ما أراد منذ ثلاثين سنة أن ينتخب الأقاصيص التى تتسم بطابع العصر والبيئة والشعب إلى جانب عالميتها سجل عشرات الأقاصيص الممثلة لحضارة المنطقة ولم يغفل ألف ليلة وليلة واختار فى مجلده الأخير الدال على العصر الحديث

ثورة الفكر الحديث

الظاهرة المرئية رؤى البصر فضلا عن البصيرة فى فكرنا العربى الحديث ، هى تلك الثورة الرائعة التى شملت هذا الفكر بكافة مرافقه وشتى مناحيه ، ثورة فى ميدان اللغة إذ تخلصت الأذواق من شوائب المحسنات البلاغية وأثقال الزينات اللفظية ، وثورة فى ميدان الأدب إذ تحرر الأدباء من ضروب التقليد والمحاكاة لينطلقوا إلى آفاق أرحب نحو الإضافة والتجديد والخلق والابتكار ، وثورة فى ميدان النقد إذ تخلص النقاد من مجرد الوقوف فى النص عند ذكر المحاسن والعيوب إلى الصدور عن نظرية جمالية عامة وإن اختلفت من ناقد إلى ناقد آخر ، وأخيراً ثورة فى ميدان الفكر الذى تحرر من عبودية الاستعمار الثقافى ودعاوى البورجوازية الزائفة ليصبح فكراً اشتراكياً مستنيراً حريصاً على تأكيد ملامحه المصرية الأصيلة دونما انعزال عن واقع الفكر العربى من ناحية وواقع الفكر العالمى من ناحية أخرى .

ولكى نقيس هذه الثورة الأدبية قياساً سليماً أو حتى لكى نقيمها تقييماً منصفاً لا بد لنا قبلا من أن نقوم بعملية مسح شامل للفترات السابقة وبخاصة فى الربع الأول من هذا القرن ، فهذه الفترة بحق هى التى تشكل أخصب الفترات فى تاريخ نهضتنا الأدبية الحديثة إلى جانب كونها الحلقة الوسطى فيما بيننا وبين القرن الماضى « فلا تزال هذه الحقبة إلى يوم الناس هذا أساساً من أسس الأدب والنقد المعاصرين فشوقى ومطران والعقاد وطه

أقصوصة لأحد أدبائنا الرواد فى مجال القصة القصيرة وهو محمود تيمور وأذكر أنه اختار قصته « يحفظ بشباك البريد ! ! » . . فكيف نتخلص من هذا الحصار غير الطبيعى ؟ ؟

وهكذا تتضح الحقيقة التى توقفت عندها لكى أتحدث عن علاقة الترجمة بأدبنا ، ونحن نشهد فى مجالات القصة والرواية والتمثيلية عشرات التجارب ، ولو أننا قسناها بمقاييس العلماء والنقاد الذين يسهمون فى التقريب بين الشعوب بوساطة فن الأدب ، فاننا نجد بعضها يرتفع إلى المستوى الرفيع الذى يؤهلها لمكان ممتاز أو مقارب للممتاز بين روائع الشعوب فى هذا العصر . ولذلك كان إصرارنا على وجوب اهتمامنا بالأجهزة الدولية التى تنهض بهذا العبء وضرورة إلحاحنا على تخطيط للترجمة الأدبية على الصعيد الدولى مع الاهتمام بجميع وسائل الاتصال التى تجعل أدباءنا كغيرهم من أدباء العالم معروفين فى بيئات أخرى وبلغات أخرى .

ويقتضينا هذا كله أن ندرك مكانة فن الأدب من الحياة .. إنه ليس استجابة شرطية لنزعات التسلية والترفيه، وليس صناعة هندسية تستحدث الطرب بالتكرار والتداخل والتماثل والانسجام ، كما كان فن الأرابسك القديم ولكنه تحقيق الوجود لفرد عبقرى يستحدث التكامل بين ذاته وبين إطاره الاجتماعى ويدرك أن عمق التجربة وشمولها والقدرة على التعبير عنها بوساطة الكلمة يجعلها أقدر على البقاء فى بيئتها والنفاذ إلى المحيط العالمى . . والحياة تختبر كل تجربة، وذاكرة التاريخ الأدبى تضعها فى مكانها ، كما أن الحكومة الأدبية تذيعها وتشرحها وتجليها للمتذوقين ، وما من عبقرية تستطيع أن تنتزع البقاء أو الخلود أو العالمية بلا ثقافة وبلا تراث . . ولم تعد الثقافة فى عصرنا محلية . . ولم يعد التراث القومى هو الزاد الوحيد، ولذلك كانت المحلية فى فن الأدب المستكمل لمقومات العبقرية والصدق فى التجربة والتعبير مجرد زى ، أما المضمون فله مقوماته الإنسانية وليس أصدق من التراث الشعبى فهو على ضيقه الظاهر إنسانى بل عالمى ، تتشابه وتتماثل فيه الأشكال والمضامين جميعاً .

عبد الحميد يونس

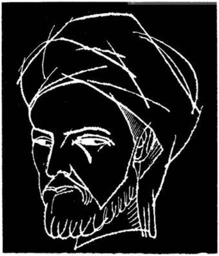
حسين والرافعى ومن إليهم ، لا تزال أعمالهم الأدبية والنقدية هى المرجع الجاد الذى يطمئن إليه الباحثون ويوصى به الأساتذة إلى حد كبير » لهذا كان رائعاً من الدكتور حلمى على مرزوق أن قام بوضع كتابه القيم فعلا « تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر » الذى غطى به هذا الموضوع على امتداد الربع الأول من القرن العشرين .

والقيم فى هذا الكتاب هو المنهج الذى عالج به المؤلف موضوعه، والذى قسم فيه هذه الحقبة إلى قسمين يغلب على القسم الأول منهما غلبة التيار القديم ويبتدئ القسم الثانى بإرهاصات الجديد والفاصل بين القسمين هو نشأة الجامعة المصرية باعتبارها « حادثة قومية » من ناحية وبداية للنزعة العلمية أو المنهج العلمى من ناحية أخرى ؛ على أن المؤلف لم يفعل ما يفعله الكثيرون ممن يرتمون فى أحضان أى مذهب ينظرون من خلاله إلى الظواهر والأشياء ، ولكنه عمد إلى المنهج التوليفى الذى يجمع بين أفضل ما فى المنهجين الكبيرين فى دراسة الظاهرة الأدبية وهما المنهج التاريخى أو الحتمية التاريخية الذى تزعمه « تين » والمنهج الفردى الذى يعلى من شأن البطولات الفردية والذى نادى به « كارليل » ومن هنا كان المنهج الذى اتبعه المؤلف وسطاً بين هذا وذاك، فهو لم ينكر الظروف وأثرها ولم يجحد عمل الإرادة والموهبة بأى حال من الأحوال . ومن هنا كانت سلامة الكثير من النتائج التى توصل إليها المؤلف على الرغم مما لهذه النتائج من أهمية فى تكييف هذه الفترة وبيان أثرها فى فكرنا العربى الحديث، حتى نصل إلى الفكر العربى المعاصر فنلتقى بالاتجاهات الثلاثة الكبرى . . اتجاه النقد البيانى عند الرافعى ثم الاتجاه العلمى والفلسفى عند العقاد وأخيراً الاتجاه الفنى العلمى أو الأدبى العلمى عند طه حسين ، فهذه الاتجاهات الثلاثة استطاعت بحق أن توصل القيم الأدبية عندنا وتقيمها على أسسها اللغوية والعلمية والفنية، وأصلة بذلك الفكر الأدبى فى مصر بالفكر الإنسانى فى العالم كله .

● ● ●

القومية والعالمية
فى الفكر الفلسفى

ابن سينا



● لا يكفى لكى يكون المبدأ متمشياً مع قوميتنا أن « يقرر » البعض أنه كذلك ، وإنما لابد من « اثبات » أن هذا المبدأ دون غيره هو الذى يعبر عن قوميتنا تعبيراً صحيحاً .

● وليس معنى اتجاهنا إلى تأكيد قوميتنا هو أن نتعمد مخالفة آراء الغير فى كل صغيرة وكبيرة ونظن اننا بذلك ندعم شخصيتنا القومية . بل إن هذا الدعم لا يكون إلا باتخاذ الموقف الناضج الذى نقف فيه من أفكار الآخرين موقف الواثق من نفسه ولا نتعمد تأكيد ما يتنافر معها من أجل اقناع نفسنا باستقلالنا الفكرى .

● من المؤكد أن الفلسفة القومية لاتتعمد أن تكون قومية ، ولا يسعى الفيلسوف إلى الكشف أولا عن الخصائص القومية لبلاده لكى يبنى مذهباً فلسفيا منطبقاً عليها ، وإنما يمارس الفيلسوف تفكيره وتأتى أجيال تالية من الشراح تكشف خصائص مشتركة بينه وبين غيره من بنى وطنه، فتكون تلك الخصائص هى الروح القومية فى الفلسفة .



أفلاطون

دكتور فؤاد زكريا



١ · كانت

إذا كانت « الشخصية » هى مجموع الصفات التى يعرف بها الفرد ويتميز بها عن غيره من الأفراد، فإن « الفلسفة » هى مجموع الخصائص التى تتميز بها الأمة وتحدد معالمها الخاصة وسط الأمم الأخرى . وبهذا المعنى يمكننا أن نصف الفلسفة بأنها « شخصية الأمة » وركن أساسى من أركان قوميتها.

ففى كل فلسفة إذن عنصر قومى لايمكن إنكاره ، ولكن فيها أيضاً عنصر عالمى يخاطب الإنسان بما هو إنسان ، لا من حيث هو فرد فى هذه الأمة أو تلك .

ومن هنا كان من الطبيعى أن يثور الجدال حول العلاقة بين هذين العنصرين ، وأن تشتد الخلافات بين أنصار القومية وأنصار العالمية فى مجال الفلسفة ،

مثلما اشتدت فى مجالات أخرى متعددة . ولسنا نود فى هذا المقال أن نضيف وقوداً جديداً إلى هذه الخلافات المستعرة ، وإنما نود أن نسهم فى إلقاء بعض الضوء على هذه المشكلة ، عن طريق تحديد بعض المفاهيم الرئيسية المستخدمة فيها ، وتحليل المعانى الحقيقية لمختلف الآراء التى تساق فى هذا الشأن ، وإيضاح معالم بعض التجارب التى سبقتنا فى هذا الاتجاه من أجل الاسترشاد بها فى توجيه تجربتنا الخاصة .

● البداية التاريخية

وفى رأيى أن أفضل بداية لبحث موضوع كهذا هى البداية التاريخية :
فمن الممكن أن تتحدد معالم المشكلة بمزيد من الوضوح إذا استعرضنا الطريقة التى نشأت بها بعض الفلسفات القومية ، والعلاقات التى كانت تجمع بينها وبين الفلسفات القومية الأخرى التى اتصلت بها على نحو ما . وسوف نتناول من النماذج الرئيسية ما يعيننا على استخلاص أهم النتائج التى نود الوصول إليها فى هذا المقال ، دون أن نحاول بطبيعة الحال تقديم عرض شامل لمختلف الفلسفات القومية .

● الفلسفة اليونانية

١ ــ لا شك أن أول نموذج يفرض نفسه على ذهن الباحث فى موضوع كهذا هو الفلسفة اليونانية فعلى أرض اليونان ظهرت ، منذ خمسة وعشرين قرنا ، فلسفة ناضجة غنية لها معالمها القومية الواضحة. وهذا الطابع القومى للفلسفة اليونانية هو ما أجمع عليه مؤرخو هذه الفلسفة ، سواء منهم من يؤمن بالحتمية ومن لا يؤمن بها ، ومن يجعل هذه الحتمية تاريخية أو جغرافية أو اقتصادية . فالكل ، على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية ، يتفقون على شيء واحد : هو أن الفلسفة اليونانية نتاج يونانى صميم ، وأنها تعبير عن « عبقرية » الأمة اليونانية القديمة ، وما كان لها أن تظهر إلا فى هذه الأمة على وجه التحديد .

ومع ذلك ، فهل كان الطابع القومى الواضح الذى تتصف به هذه الفلسفة حائلا بينها وبين التأثر بشتى التيارات الفكرية التى كانت سائدة فى عصرها وفى العصور السابقة عليه ؟ إن الرأى الذى أصبح الاتفاق يكاد يكون منعقداً عليه بين الباحثين فى هذا الموضوع ، هو أن الفلسفة اليونانية قد استمدت عناصر أساسية من حضارات الشرق القديم ، وأنها أدمجت فى داخلها كل ما انتقل إليها عن طريق الاتصال الحضارى من علم هذه الحضارات وتجاربها وأفكارها ، بل وعقائدها فى بعض الأحيان .

ومن جهة أخرى ، فقد اندمجت الفلسفة اليونانية فى التراث الغربى التالى اندماجاً وثيقاً ، وأصبحت تكون أصلا مؤكداً لتلك الحضارة التى تعرف اليوم باسم الحضارة الغربية . فمنذ أوائل العصر الحديث ، بدأت حركة الإحياء الضخمة لتعاليم الفلسفة اليونانية.

ولكن أين حدث هذا الاحياء ؟ لقد حدث فى بيئات وفى ظروف اجتماعية تختلف كل الاختلاف عن بيئة اليونانيين القدماء وظروفهم الاجتماعية . فأين دولة المدينة City-state اليونانية القديمة من الدولة الأوروبية الحديثة المعقدة ؟ وأين الحياة اليونانية البسيطة من الحياة الحديثة المعقدة ؟ ومع ذلك فما زال الكتاب الغربيون المحدثون يتخذون من آراء الفلاسفة اليونانيين مرشداً لهم فى حل كثير من مشكلاتهم ، وما زالوا يؤمنون إيماناً عميقاً بانتمائهم فكرياً إلى هؤلاء القدماء ، أو بأن حضارتهم الحديثة قد استمدت مجموعة من أهم عناصرها من طريقة تفكير هذه المجموعة الصغيرة من الدويلات ، التى عاشت منذ خمسة وعشرين قرناً .



● الفلسفة العربية

٢ – ولنتناول نموذجاً آخر مألوفاً لدينـا ، هو الفلسفة العربية هـذه الفلسفـة التي صاغت لنفسها مصطلحاتها الخاصة ، وحددت لنفسها مشكلات كان بعضها (كمشكلة العلاقة بين العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشريعة) يثار لأول مرة ، قد اصطبغت بصبغة محلية وقومية لا شك فيها . ومع ذلك فان القوة الدافعة الأولى لظهور هـذه الفلسفة كان تأثر المفكرين العرب بمؤلفات اليونانيين القدماء عندما نقلت إلى لغتهم . ومن جهة أخرى، فان هذه الفلسفة عندما نضجت وقدمت إلى العالم مؤلفات أصيلة وشروحا عميقة على أعمال كبار الفلاسفة اليونانيين قد انتقلت إلى الفكر الغربي وكانت دعامة أساسية من دعائم تلك النهضة العقلية والعلمية التي تميزت بها أوروبا منذ أوائل العصر الحديث . وفى الحالتين لم يكن الطابع القومى للفلسفة العربية حائلا بين العرب وبين الأخذ بتوسع من اليونانيين ، أو بين الأوروبيين وبين الأخذ بتوسع من العرب . ولم يحاول أحد ، فى تلك العصور الغابرة ، أن يضع تعارضاً بين القومية وبين التأثر بأفكار الأمم الأخرى أو أن يحمل على هذا التأثر بحجة أنه إقحام لعناصر « دخيلة » لا صلة لها بالظروف الخاصة للبيئة التى تحل فيها .

● الفلسفة الألمانية

٣ – وأخيراً ، فقد نشأت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فلسفة ألمانيـة واضحـة المعالم ، كان أعظم أقطابها « كانت » وشلنج وفشته وشوبنهور وهيجل ، وكانت لهذه الفلسفة خصائصها المميزة لها عن سائر الفلسفات المعروفة فى ذلك الحين : فهى فلسفة مثالية تفسر العالم كله من خلال مقولات ذهنية أو فكرية ، وهى بذلك تكون تياراً متميزاً لم يعرف بمثل هذا الوضوح إلا بين مفكرى الأمة الألمانية وحدها . وفضلا عن ذلك فقد دعا كثير من أنصار هذه الفلسفة إلى القومية الألمـانية صراحة ، واشتهر من بينهم فى هذا الصدد فشته وهيجل بوجه خاص . ومع ذلك فهل يمكن أن تفهم هذه الفلسفة ، ذات النزعة القومية الواضحة ، بمعزل عن التيار الفكرى الذى بدأه ديكارت ، وأضفى عليه اسبينوزا صبغة كونية شاملة ، وحوله هيوم فى اتجاه الشك بوجود واقع صلب يطابق المفاهيم الفكرية ؟ ومن جهة أخرى فإن تأثير هـذه الفلسفة الألمانية لم يقتصر على مفكرين ممن ينتمون إلى نفس قوميتها ، بل امتد إلى اتجاهات فكرية ظهرت فى بلدان لا تربطها بالقومية الألمانية صلة وثيقة ، كما فى الوجودية الفرنسية المعاصرة التى ترجع جذورها الأولى إلى تلك الفلسفة الألمانية ، وكما فى الماركسية – وهى فلسفة لاقومية ترتبط فى أصلها بمثالية هيجل أوثق الارتباط .

● القومية لا تعارض العالمية

فما هو إذن الدرس الذى يعلمنا إياه التاريخ ، كما عرضناه فى الأمثلة الثلاثة السابقة ، التى ينتمى أحدها إلى التاريخ القديم ، والثانى إلى الوسيط ، والثالث إلى الحديث ؟ إن النتيجة الواضحة التى تؤدى إليها دراسة هذه الأمثلة ، هى زيف التعارض الحاد الذى يقول به الكثيرون بين القومية والعالمية . فأشد الفلسفات تأثيراً ، على النطاق العالمى ، وأطول الفلسفات بقاء خلال الزمان ، هى فلسفات نشأت فى ظروف قومية معينة ، واصطبغت بصبغة

محلية خاصة، ولكن الإنسان عرف كيف يجد فيها أفكاراً تتجاوز نطاق الأصل الذى نشأت منه، وتعلو على حدود الوطن الذى ظهرت فيه .

ومن المؤكد أن الفكرة التى نقول بها – وأعنى بها عدم التنافر بين القومية والعالمية – تزداد دعائمها رسوخاً بمضى الزمان، إذ أن التجارب الإنسانية تزداد على الدوام تقارباً بفعل عوامل تكنولوجية وحضارية لا نجد ما يدعونا هنا إلى الإشارة إليها، لأنها معروفة ومألوفة للجميع . فالفواصل والحواجز الفكرية بين الأمم تتساقط بالتدريج، والاتجاه العقلى أو الفنى أو الأدبى الواحد يفرض نفسه على بيئات متباينة كل التباين، وينتشر فى أرجاء الأرض دون أن يجرؤ أحد على أن يوصد فى وجهه أبواب بلده أو يحول دون ذيوعه فى بيئته . وبعبارة أخرى، فالظروف الخارجية لحياة العالم المعاصر تؤدى إلى إسقاط الحواجز بين القومية والعالمية، حتى أن بعض المفكرين ليتنبئون بأن العالم سيضطر – تحت تهديد الحرب النووية – إلى التوحد سياسياً وفكرياً، سواء شاء أم لم يشأ، إذ أن هذا هو البديل الوحيد عن الفناء التام . وسواء أصح هذا التنبؤ أم لم يصح، فلا جدال فى أن العالم سيشهد، خلال الأجيال القليلة القادمة، تعديلات أساسية على مفهوم القومية، ربما لم تخطر من قبل على بال البشر، طوال تاريخهم المعروف .

ولننظر إلى المسألة من زاوية أخرى، فنقول إن البشرية، بعد أن دخلت عصر الصواريخ، وأوشكت على دخول عصر الانتقال إلى الكواكب الأخرى، ستجد نفسها مضطرة، بحكم الظروف الحتمية، إلى الاقلال من أهمية الحواجز القومية بالتدريج .

ولن نتحدث هنا عن النفقات والجهود والأبحاث التى يقتضيها انتقال الإنسان من كوكبه الأرضى إلى الكواكب الأخرى، والتى تبلغ من الضخامة حداً يتجاوز نطاق قدرة أية دولة بعينها، ويقتضى تضافراً بين البشر أجمعين . وإنما نود أن نشير إلى موقف لا أشك فى أن الإنسان سيواجهه فى وقت ليس بالبعيد : فعندما يطل الإنسان على أرضنا هذه من كوكب كالمريخ، أو حتى من القمر، فهل يشك أحد فى أن مثل هذا الإنسان، ومعه كل العالم الذى سيقف مبهوراً أمام الكشف الجديد، سينظر إلى الأرض نظرة تعلو على تخطيطات الحدود السياسية أو الفوارق الضئيلة فى الصفات العنصرية ؟ ألن تصبح وحدة تفكيره عندئذ هى الكوكب الواحد، بعد أن كانت فى أقدم العصور هى القبيلة والعشيرة، ثم أصبحت المدينة، ثم تحولت إلى الدولة فى عصرنا الحالى ؟ تلك كلها احتمالات حقيقية ينبغى أن نفكر فيها جدياً، لكى ندرك طبيعة العصر الذى نحن مقبلون عليه .

وإذن، فهناك كما قلت ظروف خارجية حتمية تؤدى بالإنسان، سواء شاء أم لم يشأ، إلى تجاوز التعارض بين القومية والعالمية . ولا بد أن تستجيب كل مجالات النشاط الإنسانى، من فن وأدب وعلم وفكر، لهذه الظروف الحتمية . ولكنى أحسب أن الفلسفة ستكون أسرع هذه المجالات كلها استجابة لهذه الظروف . ذلك لأن الفلسفة تميل بطبيعتها، إلى العمومية والشمول، واتجاهها الأصيل إنسانى قبل أن يكون قومياً . إن الفلسفة مبحث عقلى، والعقل هو أساس التوحيد بين البشر، وهو ينزع تلقائياً إلى تجاوز الفوارق الضيقة، ولايعرف له حدوداً إلا « عالم الانسان » بما هو كذلك .

وليس معنى ذلك أن العنصر القومى مفقود تماماً فى الفلسفة، وإنما معناه أن هذا العنصر إنما هو الإطار الذى يضفى هيكلا خارجياً على مضمون لا يمكن بطبيعته إلا أن يكون إنسانياً . فاعتماد الفلسفة على العقل هو إذن العامل الرئيسى الذى يجعل الصفة الإنسانية العالمية تغلب فيها على الصفة القومية، وإن يكن لهذه الأخيرة دون شك وجودها الأصيل .

فاذا كانت الفلسفة ، كما قلنا ، تتألف من مضمون إنسانى عام ، قوامه العقل الذى هو عنصر التوحيد فى حياة البشر ، ومن شكل أو إطار قومى ، يمكن أن تتباين أحواله من شعب إلى آخر ، فلا بد لكل فهم سليم للفلسفة من أن يتضمن هذين العنصرين معاً ، مع إدراك الاتجاه الواضح إلى العالمية ولا سيما فى العصر الحديث . ومعنى ذلك أن كل فهم للفلسفة يقتصر على العنصر القومى وحده ، أو يؤكد العنصر العالمى وينفى العنصر القومى نفياً تاماً ، لا بد أن يقع فى أخطاء أساسية . فلننتقل إذن إلى بيان أخطاء كل من هذين الاتجاهين المتطرفين .

● أخطاء النزعة القومية المتطرفة

من السهل أن يؤدى التطرف فى تأكيد أهمية العنصر القومى فى الفلسفة إلى نظريات غريبة عن الروح الفلسفية الحقة . ومن أكثر هذه النظريات خطأ ، تلك النظرية التى تستمد خصائص فلسفة أمة معينة من بيئتها الجغرافية ، فتتحدث عن تأثير الجبال الوعرة فى تفكير اليونانيين أو تأثير الصحراء الشاسعة فى تفكير العرب . مثل هذه النظريات لا تستحق منا اهتماماً كبيراً ، لا لأنها تجهل الحقيقة ، بل لأنها تتناول عنصراً ضئيلا من عناصرها وتعممه وتجعل منه أساساً كاملا للتفسير .

وهناك نظريات أخرى تربط بين فلسفة الأمة وبين خصائصها العنصرية . ولقد اشتهرت من تلك النظريات فى الآونة الأخيرة ، النظرية النازية التى كانت تؤكد وجود صفات عرقية تميز كل شعب ، وتذهب إلى أن هذه الصفات هى التى تفسر عبقرية هذا الشعب أو افتقاره إلى العبقرية . وهكذا ذهب النازيون إلى أن الفلسفة الألمانية مرتبطة بالخصائص العنصرية للجنس الجرمانى الآرى ، وأكدوا من جهة أخرى أن هناك شعوباً عاجزة ، بحكم تركيبها الطبيعى ، عن التفلسف ، أو عن الوصول إلى أية



نتيجة لها قيمتها إذا ما تفلسفت ، وهى بوجه خاص الشعوب السامية . هذه المزاعم بدورها تفتقر إلى أى دليل ، وتقوم على أساس لا ينتمى إلى العلم الصحيح أو الفكر السليم بسبب . ومع ذلك فقد اقتنع بها الملايين فى وقت من الأوقات ، وكان اقتناعهم بهذا الخطأ الواضح دليلا على مقدار الخلط الذى يمكن أن تجلبه النزعة القومية المتطرفة على الأذهان .

على أننا لو تأملنا حياتنا الثقافية الراهنة بإمعان لوجدنا أننا – لحسن الحظ – لسنا واقعين فى هذا النوع من الأخطاء . وربما كانت أخطاء أصحاب النزعات القومية المتطرفة بيننا أقل خطورة بكثير ، ومع ذلك فمن الواجب أن نناقشها مناقشة صريحة حتى تظهر لنا العلاقات بين القومية والعالمية فى الفلسفة فى ضوئها الصحيح .

فى بلادنا العربية ، وفى مرحلتنا التاريخية الراهنة ، يعتقد الكثيرون أن الفكر لكى يكون قومياً بالمعنى الصحيح ، ينبغى أن يكون «مختلفاً» . فهم يتعمدون تأكيد العناصر المتنافرة مع الفلسفات الأخرى ، ظانين أن هذه العناصر هى التى تتمثل فيها روح الأمة وتقاليدها الحقة . فاذا اعترضتنا مشكلة من المشكلات ، واقترح البعض لها حلا مستمداً من تجارب أمم أخرى سبق أن مرت بنفس المشكلة ، وجدت من يسارع إلى رفض هذا الحل آلياً ، والإتيان بحل آخر مخالف له ، قد لا يكون أحد قد جربه من قبل ، ولكنه يفضل على الأول بحجة أنه

هو الذى يتمشى مع قوميتنا ؛ وفى اعتقادى أنه لا يكفى لكى يكون المبدأ متمشيا مع قوميتنا أن « يقرر » البعض أنه كذلك ، وإنما لابد من « إثبات » أن هذا المبدأ دون غيره هو الذى يعبر عن قوميتنا تعبيراً صحيحاً .

كذلك لايتعين أن تكون الفكرة قومية لمجرد أنها « تخالف » أو « تغاير » أفكاراً صدرت عن مجتمعات أخرى . والخطر الأكبر فى هذا النوع من التفكير هو أنه يؤدى إلى نوع من الانعزالية ، وإلى ضياع كثير من فرص الاستفادة بالتجارب المفيدة التى يشترك معنا فيها غيرنا من الأمم ، بحجة أن فى الاسترشاد بهذه التجارب قضاء على قوميتنا . وكثيراً ما يترتب على التطرف فى هذا الموقف الاتجاه إلى المخالفة والعناد لذاتهما ، ومعنى ذلك أن يقف المرء من الأمور موقفاً سلبياً : إذ أن العنيد يظن أنه يؤكد ذاته ، على حين أنه فى واقع الأمر شخص سلبى يكتفى بالقيام برد فعل عكسى على تصرفات الآخرين ، فيكون بذلك مقيداً بهم أكثر مما يظن .

وبالاختصار ، فليس معنى اتجاهنا إلى تأكيد قوميتنا هو أن نتعمد مخالفة آراء الغير فى كل صغيرة وكبيرة ونظن أننا بذلك ندعم شخصيتنا القومية ، بل إن هذا الدعم لا يكون إلا باتخاذ الموقف الناضج الذى نقف فيه من أفكار الآخرين موقف الواثق من نفسه ، ولا نتعمد تأكيد ما يتنافر معها من أجل اقناع أنفسنا باستقلالنا الفكرى .

وهناك اعتقاد آخر يتمسك به الكثيرون فى هذا المجال ، وهو فى رأيى لا يقل خطأ عن الاعتقاد السابق ، وإن يكن أشد منه خفاء . هذا هو الاعتقاد بأن كل ما هو قديم ينتمى بالضرورة إلى صميم الروح القومية . ذلك لأن القديم لا يتعين بالضرورة أن يكون قوميا ، بل إنه قد يكون دخيلا ، شأنه شأن أى اتجاه حديث مستورد . ومع ذلك فان أصواتاً كثيرة تعلو مؤكدة أن الاهتداء إلى قوميتنا الأصيلة لا يكون — أو لا يبدأ — إلا باحياء التراث الغابر ، الذى يعتقدون أنه كله ألصق بقوميتنا من كل ما هو جديد . مثل هذه الطريقة فى التفكير تنطوى ضمناً على اعتقاد شائع إلى حد بعيد ، ولكنه كثيراً ما يكون بعيداً عن الصواب ، هو الاعتقاد بأن القومية فكرة « سكونية » ثابتة ترتبط بالماضى أكثر مما ترتبط بالحاضر . ولو أمعن أصحاب هذا الرأى فكرهم فى مقدمتهم الأساسية هذه ، لوجدوا أنها تقبل اعتراضات حاسمة : فقد ثبت فى عصرنا الحاضر أن القومية فكرة « ديناميكية » تقوم أساساً على التجدد والحياة ، وأنها إذا اكتفت بأن تشد الأمة إلى ماضيها الغابر ، ولم تساعده على التطلع إلى مستقبل أفضل ، كانت قوة معوقة هدامة . ومن هنا فان العناصر التى ترتكز عليها فكرة القومية ، والتى تتجمع حولها أمانى الأمة الواحدة ، ينبغى ألا تكون عناصر متجمدة متحجرة ، وإنما الواجب أن ترتبط مشاعرنا القومية بحاضرنا ومستقبلنا مثلما ترتبط بماضينا ، بل إنى لأذهب إلى أبعد من ذلك ، فأقول إن نظرتنا إلى التراث ينبغى ألا تكون قيداً يمنعنا من الحركة ، وأن موقفنا من التراث ينبغى أن يتقرر تبعاً لمقتضيات حياتنا الراهنة . فالقديم لا ينبغى أن يتحول إلى صنم مقدس لمجرد كونه قديما ، بل إن تبجيلنا واحترامنا له يجب أن يتوقف على مدى قدرته على الإنتاج فى حياتنا الحاضرة والإسهام فى دفعها إلى الأمام .

وليس معنى ذلك أن نتنكر لتراثنا ، أو أن نتعمد تأويله تأويلا ملتويا لكى يبدو متمشياً مع اتجاهاتنا الراهنة ، بل إن معناه الوحيد هو الخضوع لسنة الحياة التى تجعل من تاريخ الإنسان الغابر دعامة يرتكز عليها فى حاضره ويسترشد بها فى مستقبله .

● أخطار النزعة العالمية المتطرفة

قلنا من قبل إن الفلسفة ، بحكم كونها مبحثاً عقلياً ، لديها نزوع طبيعى إلى العالمية ، وأن صفة العالمية تعد ، بالتالى ، أقرب إلى التعبير عن طبيعة الفلسفة . ومع ذلك ، فكما يخطئ من يتطرف فى

تأكيد النزعة القومية فى الفلسفة ، فكذلك يخطئ من يذهب فى تأكيده لطابعها العالمى إلى حد التجاهل التام لكل الفروق التى تترتب على تباين الظروف المحلية والقومية التى تنشأ فيها كل فلسفة . ذلك لأن الفلسفة كما قلنا تتناول مضمونا إنسانيا عالميا، موضوعاً فى إطار قومى محدد . وهذا الإطار المحدد يحتم تأثر المضمون ذى الطابع الشامل بالظروف الاجتماعية المتغيرة للمجتمع القومى الذى تنبع منه الفلسفة ، وبالتالى ينبغى فى كل فهم سليم للفلسفة أن نعمل حساباً لتأثير تغير هذه الظروف فى المضمون الفلسفى الذى يعبر عن نفسه من خلالها .

ومع ذلك فكثيراً ما نرى اتجاهات فى فهم الفلسفة تتجاهل هذا العنصر تجاهلا تاماً . وقد تكون نقطة بداية أصحاب هذه الاتجاهات هى إدراك الحقيقة التى سبق أن نبهنا إليها من قبل ، وهى: نزوع الفلسفة بطبيعتها إلى الصبغة الإنسانية الشاملة غير أنهم يتطرفون فى هذا الاتجاه إلى حد إغفال كل تأثير للسياق القومى أو الاجتماعى المحدد فى الفلسفة التى تظهر فيه . فهم يتصورون الفكر الفلسفى نباتاً شاذاً تستطيع أن تزرعه فى أية تربة ، وتستطيع أن تتوقع منه دائماً نفس الثمار .

ففى الغرب مثلا ظهرت فلسفات واتجاهات فكرية قد تكون المشكلات التى أثارتها ذات صبغة إنسانية عامة ، ولكن الإطار الذى ظهرت فيه هو دون شك إطار محلى تحكمت فيه ظروف خاصة مرت بها المجتمعات الأوروبية على التخصيص ، ولم تمر بها المجتمعات الشرقية التى ظلت بمنأى عن هذه المؤثرات . ولأضرب لذلك مثلين : فالاتجاهات اللامعقولة فى الفكر والفن والأدب الغربى ، ابتداء من السيريالية إلى الرواية الجديدة ، هى اتجاهات لم يكن من الممكن أن تظهر إلا فى شعوب مرت بتجربة العقل ردحاً طويلا من الزمان ، حتى سئمت



التفكير العقلى وسعت إلى تجاوز حدود المعرفة العلمية وإلى استطلاع آفاق جديدة فى عالم مغاير لعالم المنطق . أى أن اللامعقولية — سواء فى الفن وفى الفكر والأدب — ظهرت فى الغرب نتيجة للتشبع بالمعقولية والرغبة فى البحث عن اتجاهات أخرى تجدد نشاط الروح التى سئمت المنطق المنظم . غير أن نقل هذه الاتجاهات نقلا حرفيا فى مجتمع شرقى لم يمر بنفس التجربة ، ينطوى على محاكاة آلية تعبر عن فقدان الشخصية والعجز عن الاستقلال الفكرى. فنحن فى الشرق ما زلنا نسعى إلى إقرار حكم العقل، وما زلنا نحتاج إلى كفاح طويل لكى نعود شعوبنا احترام التفكير المنطقى وتطبيقه فى شتى أنواع معاملاتهم . فكيف إذن نقفز هذه القفزة المفاجئة ، عبر ثلاثة أو أربعة قرون من المعقولية التى مر بها الغرب أولا وأثرى بها حياته فى كافة المجالات ، لكى نصل دفعة واحدة إلى اللامعقولية ؟ وكيف نستطيع ،فى ظروفنا هذه ، أن نجد متعة فى اللامعقول ونراه معبراً عن روح العصر ، مع أن هذه الروح تتخذ فى بيئتنا المحلية طابعاً مختلفاً كل الاختلاف عنه فى البيئات الغربية التى انتشرت فيها الدعوة إلى اللامعقول؟

ولنضرب لفكرتنا هذه مثلا آخر : ففى الغرب انتشرت تيارات فردية وتشاؤمية قاتمة ، وظهر صدى هذه التيارات واضحاً فى كثير من الفلسفات والاتجاهات الفكرية ، بل إن البعض يعزو انتشار الوجودية — أو على الأصح عودة إحيائها بعد أن ظهرت بوادرها فى النصف الأول من القرن التاسع عشر وظلت منسية قرابة ثلاثة أرباع القرن — إلى ظروف خاصة مر بها المجتمع الغربى وفرضت عليه التشاؤم والفردية . فمنذ الحرب

العالمية الأولى ، وبعد الحرب الثانية بوجه خاص ، كان واضحاً أن الإنسان الغربى يسير فى طريق لا نهاية له إلا الدمار الشامل ، وكانت أبواب الأمل فى حياة هادئة تخلو من القتل والتدمير والشعور الدائم بالخطر تكاد تكون كلها موصدة فى وجهه . وكان طبيعياً أن يميل هذا الإنسان إلى فلسفة تؤكد خلو الحياة من كل معنى ، وتضع بين الفرد والآخر حواجز لا تعبر إلا بوسائل مصطنعة غير مؤكدة . ولكن أيحق لنا فى الشرق أن نتصور هذه الفلسفة معبرة عن أخص مايميزنا ؟ إن الإنسان فى الشرق لم يصب بمثل هذا التشاؤم الذى تملك الإنسان الغربى ، لسبب بسيط هو أنه لم يخض مثله حروبا طاحنة ، ولم يشعر بأن مستقبله مهدد بالفناء .

وما زال فى حياة الشرق من التماسك العائلى ومن الشعور بأهمية القيم المشتركة ما يحول دون الإحساس بالتفكك ، الذى يشجع على انتشار الروح الفردية . فنحن إذن لسنا ملزمين بأن نرى فى هذا التيار ما يعبر عن وضع الإنسان فى عالمنا الخاص .

تلك إذن أمثلة أردت أن أسوقها لكى أدلل بها على أن الإفراط فى النزعة العالمية ، والاعتقاد بأن المشكلات الفلسفية لا تعرف أية حواجز قومية أو محلية ، هو بدوره خطأ ينبغى أن نحذر الوقوع فيه . فباسم العالمية يعتقد البعض بأن وضع الانسان المعاصر — فى عمومه — يحتم عليه أن يخوض تجربة اللامعقول . وباسم العالمية يعتقد البعض الآخر أن موقف الانسان فى عصرنا هذا يفرض عليه الاتجاه إلى التشاؤم والانعزال والفردية المتطرفة — مع أن هذه كلها مواقف مرهونة بمجتمع يمر تطوره بمرحلة معينة ، ولا يحق للمجتمعات الأخرى أن تحاكيها مادامت تمر فى تطورها بمرحلة مختلفة كل الاختلاف .

● كيف نحقق فلسفتنا القومية ؟

وأخيراً ، فما زال هناك سؤال رئيسى لم يجد القارئ الإجابة عنه بعد ، وإن كان لا بد قد ألح عليه منذ بداية هذا المقال . فقد أوضحنا الحدود الواجبة للنزعتين القومية والعالمية فى الفلسفة ، وبينا الأخطاء التى يمكن أن يؤدى إليها التطرف فى كل من هاتين النزعتين . ولكنا لم نتناول بعد موضوعاً قد يكون هو بيت القصيد فى بحث كهذا ، وأعنى به : كيف نستطيع أن نخلق فلسفتنا القومية ، ونضفى عليها صبغة عالمية ؟ وبعبارة أخرى ، كيف يمكننا أن نخلق فلسفة مستمدة من بيئتنا وظروفنا الخاصة ، ونضمن فى الوقت ذاته احترام العالم وتقديره لها ؟

إذا كان المقصود من « الفلسفة » فى هذه الحالة هو « طريق الحياة » أو « الاتجاه العام للمجتمع » فأحسب أن هذا موضوع يتجاوز نطاق مقال كهذا ، وربما كانت كل المقالات الواردة فى هذا العدد من مجلة « الفكر المعاصر » فى موضوع القومية والعالمية ، محاولة لإلقاء الضوء على بعض الجوانب الخاصة لهذا الموضوع الشامل :

أما إذا كان المقصود هو الفلسفة بمعناها الضيق ، أى بمعنى المذهب الفلسفى المتخصص ، فان الإجابة المقنعة عن هذا السؤال تقتضى — مرة أخرى — استقراء بعض أمثلة التاريخ . ففى انجلترا ظهرت منذ القرن السابع عشر — وربما قبل ذلك — فلسفة محددة المعالم تستطيع أن تدرك معالمها وخصائصها المميزة بوضوح كامل حتى يومنا هذا : فهى فلسفة تجريبية لا تغرق كثيراً فى مشكلات ما بعد الطبيعة ، وتتخذ من التحقيق الفعلى معياراً لصحة كل حكم يصدره العقل . وفى فرنسا ظهرت فى الوقت نفسه تقريباً فلسفة أخرى لا بد من الاعتراف بأن لها طابعاً قومياً مميزاً . إذ أنها تعتمد على الوضوح الفكرى وعلى ما أسماه باسكال بروح اللطف أو الدقة ، أى على الإحساس المرهف بالفوارق الدقيقة للمعانى والأفكار وفى ألمانيا ظهرت منذ القرن الثامن عشر فلسفة ذات نزعة مثالية متصلة ، يحس فيها المرء بأن طريقة استجابة الفلاسفة المختلفين للمشكلات كانت متشابهة أو متكاملة . ومع ذلك فكيف اتخذت هذه الفلسفات

طابعها القومى هذا ؟ هل قام هؤلاء الفلاسفة بتحليل للخصائص القومية لبلادهم ، ثم شيدوا فلسفة تتلاءم مع هذه الخصائص ؟ لا شك أن شيئاً من هذا لم يحدث . فما الذى حدث إذن حتى ظهرت هذه الفلسفات ؟

من المؤكد أن الفلسفة القومية لا تتعمدأن تكون قومية ، ولا يسعى الفيلسوف إلى الكشف أولا عن الخصائص القومية لبلاده لكى يبنى مذهبا فلسفيا منطبقا عليها . وإنما يمارس الفيلسوف تفكيره،وتأتى أجيال تالية من الشراح تكشف خصائص مشتركة بينه وبين غيره من بنى وطنه،فتكون تلك الخصائص هى الروح القومية فى الفلسفة . ومعنى ذلك أن المرحلة الأولى هى التفلسف — أعنى ممارسة الفكر على أوسع نطاق ممكن ، وهى مرحلة لا نستطيع أن نقول إننا قد سرنا فيها بعد بما فيه الكفاية . فقبل أن تكون هناك« فلسفة قومية » ينبغى أن تكون هناك « فلسفة » أولا . ولا معنى لأن نؤكد ونلح — ونحن ما زلنا فى أولى المراحل — على ضرورة صبغ فلسفتنا بالطابع القومى ، لأننا لو عرفنا كيف نمارس الفكر الفلسفى ممارسة سليمة عميقة ، فلا بد أن يصطبغ هذا الفكر من تلقاء ذاته بالصبغة القومية .

وإذن ، فلنحرص أولا على التفلسف ذاته : لنؤلف ونكتب ونشرح ، ثم نتعمق ونسير فى اتجاهات فكرية خاصة ، وسوف تتضح حتما سماتنا القومية فى أفكارنا ، وسيكشفها غيرنا باستقراء مختلف أعمالنا ، كما كشفت سمات الفلسفات القومية الإنجليزية والفرنسية والألمانية من قبل . أما أن تعلو الأصوات هاتفة بالحاح : لنضع فلسفة قومية ! . . فما أظن أن هذا أفضل السبل إلى بلوغ الهدف الذى نريد .

فؤاد زكريا

المعجم الفلسفى .. مفتوح للجميع

لا شك فى أن إصدار قاموس للمصطلحات الفلسفية هو فى ذاته عمل رائع ، فإذا أضفنا إلى ذلك حاجتنا الملحة إلى مثل هذا النوع من القواميس فى مثل هذه الفترة من انطلاقتنا الثورى الخلاق التى نحقق فيها وعينا العميق بذواتنا دونما انعزال عن العالم من حولنا ، أدركنا على الفور أى فراغ كبير وخطير ملأه إصدار « المعجم الفلسفى » ، وأى جهد جليل وعظيم بذله الدكتور مراد وهبه فى انجاز هذا العمل الذى بدأه المؤرخ والفيلسوف العربى المرحوم يوسف كرم الذى قضى من عمره السنين الطوال عاكفاً على جمع مصطلحاته وشرحها ، مكباً على استخراج المصطلحات الفلسفية من مؤلفات فلاسفة العرب القدامى ، متكئاً على تعريب المصطلحات الواردة فى المعجم الفلسفى المبسط الذى وضعه العلامة كوڤيليه Cuvillier .

وكان توفيقاً من الدكتور مراد وهبه فى استكماله وتصحيحه لما تركه أستاذه. يوسف كرم فضلا عن تنسيق المعجم وتبويبه حتى يتسنى له إصداره فى قالب علمى سليم ، كان توفيقاً منه أن اعتمد على معجم لالاند Lalande ومعجم رونز Runes وهما من أهم المعاجم الفلسفية على الاطلاق إلى جانب اعتماده على أعمال مجمع اللغة العربية وإنجازات الأساتذة المشتغلين بالدراسات الفلسفية المعنيين بتعريب المصطلح الفلسفى . وهكذا جاء « المعجم » بوجه عام مكتوباً بلغة العصر وروحه دقيقاً إلى حد كبير غزيراً إلى حد أكبر يمت إلى الماضى بصلة وثيقة ويعبر عن الحاضر أصدق تعبير .

على أن وضع المعاجم عمل طويل المدى لا يكفى فيه جهد الفرد الواحد وإنما يحتاج إلى جهود الكثيرين لا فى العصر الواحد ، بل على امتداد العصور ، وهذا ما تنبه له الدكتور مراد وهبه ففتح الطريق واسعاً وطويلا أمام كل جهد جاد يبذل فى ترجمة المصطلح الفلسفى وتعميمه داعياً كل المشتغلين بالدراسات الفلسفية أن يسهموا فى تنمية المعجم وإثرائه بكل مصطلح طارئ تدعو إليه ضرورات التطور ويفرضه تقدم البحث الفلسفى إلى جوار رقى العلم والحضارة . ولقد بدأ هو باستضافة الكثير من المحاولات الفردية التى بذلها أساتذة الفلسفة والباحثون فى ميادينها مشيراً بذلك إلى أن « المعجم الفلسفى » وإن يكن لبنة فى بناء أكبر وأضخم ونموذجاً صغيراً لعمل أكبر من ذلك بكثير إلا أنه مفتوح لكل المحاولات متفتحاً لكل التجارب يدعو إلى التوسع فى المصطلحات الفلسفية الشائعة ويرحب بما استقر من ألفاظ الفكر العامة ويقر الكثير من الألفاظ المولدة والمعربة إيماناً بأن اللغة العربية لغة قديمة وحديثة فى آن واحد ، ملائمة لحاجات الحياة الثقافية فى العصر الحاضر ،قادرة على الوفاء بكل متطلبات الفكر الفلسفى الحديث والمعاصر .

● إننا – أساساً – لا نهتم بالتركيبات الموسيقية القائمة على مواضعات فنية علمية، لأننا فى موسيقانا المحلية لا نعرف هذه التركيبات المعروفة فى الموسيقى العالمية .

● إن فى حقلنا الموسيقى خامات صالحة للتكيف ، والنقل إلى المستوى العالمى ، والتناول الفنى بالأسلوب العالمى ، ولكننا قد نضل فى الاختيار ، والسبب هو حاجتنا إلى إدراك حقيقة مشكلتنا الموسيقية .

موسيقانا من المحلية إلى العالمية

عبد الفتاح البارودى

تجارب كثيرة جداً مارسناها ولا نزال نمارسها لنرتفع بموسيقانا إلى المستوى العالمى ، ولكنها كلها – أو معظمها – تكاد تذهب هباء ... لماذا ؟ !

لأننا لا نواجه المشكلات الحقيقية التى منعت أو عوقت تطوير فنوننا ، ومنها الموسيقى ، ولا نلتزم بالمناهج التى تؤدى إلى تطويرها .. إننا أحياناً نستخدم مناهج مظهرية أو سطحية ، وأحياناً نفكر

● إن الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة العالمية ليس فى مجرد استخدام القوالب العالمية أو التكنيك العالمى أو الأوركسترا أو غيرها .. وإنما فى فهم موضوعيتها ، أى فى إدراك معنى الموضوع الموسيقى الذى له بداية ونهاية .



فى الموسيقى بمنطق غير موسيقى ولغة غير موسيقية . باختصار إننا نتجاوز الطريق الحقيقى دائماً .

خذ مثلا واقعياً وبسيطاً جداً . . منذ قريب حدث فى الحقل الفنى حادث موسيقى أثار اهتمامنا ، وأحدث مجادلات كثيرة بيننا ، بسبب صلته الشديدة بنا . . . أستاذان فى جامعة أذربيجان (أميروف ونظيروفا) اشتركا فى تأليف وتقديم « كونشرتو » ، وبمجرد أن سمعنا تسجيلا له هنا فى القاهرة قامت ضجة . . لماذا ؟! لأن بعض الجمل الموسيقية التى يتألف منها هذا الكونشرتو مأخوذة من بعض أغانى الفنان محمد عبد الوهاب ... إن الأستاذين الأذربيجانيين لم ينكرا أنهما « اقتبسا » هذه الجمل ، ولكن ليس بالطريقة الشائعة بيننا فى الاقتباس . . . بل إن أميروفا أعلن أنه أعجب بهذه الجمل فوضعها فى كونشرتو – وهو أحد القوالب الموسيقية العالمية – وأيضا نظيروفا أيدت ذلك عند ما حضرت إلى القاهرة فى الموسم الماضى ، وأكثر من هذا أنها – وهى عازفة بيانو – عزفت بنفسها هذا الكونشرتو فى دار الأوبرا عندنا .

طبعاً كان حضورها فرصة فنية لمناقشتها فى التركيب الفنى لهذا الكونشرتو وفى مدى صلاحية الجمل الموسيقية المقتبسة منا للإعداد الفنى فى قوالب عالمية ، ولكن لم يكترث أحد من الموسيقيين عندنا بمناقشتها . . المدهش أننا – حتى قبل حضورها – أقمنا ضجة تعبر عن فرحتنا بهذا الإعداد الفنى لهذه الجمل الموسيقية المحلية ، على أساس أن هذا الحادث دليل عملى على أن موسيقانا هى موسيقى عالمية لو وجدت من يعدها إعداداً عالمياً ، بل إن بعضنا أطلق على هذا الكونشرتو اسم «كونشرتو عبدالوهاب» ! !

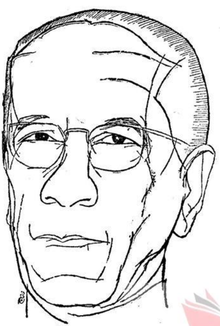
أخطاء واضحة

فى هذا المثال البسيط نجد أننا نخطئ حتى فى البديهيات الموسيقية :

فأولا من الناحية الشكلية فى اللغة الموسيقية العالمية لا تسمى الكونشرتوهات بأسماء الأشخاص : إن التراكيب الموسيقية ذات القيمة الفنية تعرف بالأرقام ، ثم فى الكونشرتوهات بالذات تعرف بالأرقام وتضاف إليها أسماء الآلات التى تكتب لها كآلة رئيسية .

هذه أبجديات . . فالكونشرتو مثلا هو موضوع موسيقى يكتب أساساً لإحدى الآلات ، وتكون هذه الآلة محور التعبير عن هذا الموضوع . . فعندما يقال كونشرتو البيانو يفهم من ذلك أن البيانو هو الآلة الرئيسية فى هذا الكونشرتو ، وتكون سائر آلات الأوركسترا عوامل مساعدة فى هذه الحالة . . وعند ما يقال كونشرتو الكمنجة تكون الكمنجة هى الآلة الرئيسية ، وتكون سائر الآلات عوامل مساعدة . . وهكذا .

ولتمييز كونشرتو عن آخر لنفس المؤلف يقال – مثلا – كونشرتو البيانو رقم ١ ثم كونشرتو البيانو رقم ٢ وهكذا .



أ . خيرت

بل أكثر من هذا أن السيمفونيات نفسها تتمايز بالأرقام ، فيقال السيمفونية رقم ١ والسيمفونية رقم ٢ .

هذا بعكس ما يحدث عندنا ، فعلى الرغم من أننا لم نصل إلى مرحلة تأليف الكونشرتوهات أو السيمفونيات ، فان المقطوعات الموسيقية الساذجة التى نؤلفها نطلق عليها أسماء عجيبة ، مثل (خواطر – حبيبى – مبارك – أفراح – الخ) ...

وإذن فمن الخطأ من الناحية الشكلية أن نسمى هذا الكونشرتو – الذى ألفه أمبروف ونظيروفا – باسم فنان من عندنا .

والخطأ أوضح وأضخم من الناحية الموضوعية : أولا لأن هذا الفنان المحلى ليس له فى هذا الكونشرتو

غير بضع جمل موسيقية ، بينما الكونشرتو فيه عشرات الجمل لفنانين آخرين ، فلو أننا تساهلنا فنياً وسميناه بأسماء أصحاب الجمل الموسيقية الداخلة فيه لأصبحت له أسماء كثيرة نحتار في اختيار أحدها .

وثانياً هذا الكونشرتو ليس مكوناً من عـــدة جمل موسيقية متجاورة أو متتابعة أو موصولة ببعضها بحيث كلما انتهت جملة موسيقية بدأت خلفها جملة أخرى ... وإنما هو تركيب موسيقى له صياغة معينة ، والجمل الموسيقية فيه مكيفة تكييفاً معيناً خاضعاً لقواعد فنية معينة .. أى أن الأساس فيه ليس مجرد وجود الجمل الموسيقية ، بل كيفية تناولها وصياغتها فى موضوعية معينة قائمة على قواعد مدروسة تنتمى إلى علم معين لم نعرفه بعد — ولا فى معاهدنا الموسيقية — واسمه علم التأليف الموسيقى .

أبجـديات موسيقية

وإذن فتأليف هذا الكونشرتو لا يمكن أن ينسب إلا إلى أمبروف ونظيروفا فقط .. أما إذا نسبناه إلى أصحاب الجمل الموسيقية الداخلة فيه فلا تفسير لذلك إلا عدم الإلمام بأبجديات التأليف الموسيقى ... ولكى نأخذ فكرة عن شطط مثل هذا التفسير نتصور أن أحد المؤلفين الموسيقيين كتب كونشرتو استخدم فيه أصوات المطر والريح وإيقاع حوافر الخيول ، فهل يمكن أن نتصور أن مؤلف مثل هذا الكونشرتو هو المطر والريح والخيول ؟!

إن العبرة فى التأليف الموسيقى بالقصد الموسيقى والتناول الموسيقى والتركيب الموسيقى وصيـــاغة الموضوع الموسيقى .

ذكرت هذا المثل للتنويه بأن الأخطاء التى وقعنا فيها بالنسبة لهذا الكونشرتو فيها دلالة على الأخطاء فى تفكيرنا الفنى نفسه ، وفى ضعف إدراكنا لأهمية التركيب الفنى للعمل الموسيقى ، وفى سذاجـــة تصورنا للعلاقة بين التراكيب الفنية والجمل الموسيقية الداخلة فيها ... هذه الأخطاء من أشد موانع الارتفاع بموسيقانا إلى المستوى العالمى .

لمثل هذه الأسباب نخطئ فى تقييم موسيقانا المحلية نفسها ، وفى تقييم المقطوعات المحلية التى اكتسبت شهرة عالمية ! !

فمثلا قد نتصور أننا وصلنا إلى المستوى العالمى كلما ترامى إلينا أن ألحاننا منتشرة فى الخارج .. إننا نسمع مثلا أن أغنية (يامصطفى يامصطفى أنا بحبك ... الخ)



م . عبد الوهاب

من الأغانى التى تعزفها الأوركسترات فى الخارج ، فهل معنى ذلك أن هذه الأغنية وصلت إلى المستوى العالمى ؟ ! طبعاً هذا تزييف فى التقييم الفنى القائم على أسس علمية ... لأن مثل هذه الأغانى يستحيل أن تكون مادة أوركسترالية ، بل هى — كما هو واضح بالبداهة — من مواد فرق الكازينوهات الراقصة أو الصاخبة أو « علب الليل » أو المحالات التى تروج فيها تقاليع « الشاتشاتشا » ! !

أيضاً قد نتصور أننا وصلنا إلى المستوى العالمي كلما سمعنا أن أحد الموسيقيين الأجانب جاء إلينا في إحدى زياراته مثلا فبهرته الأحياء الشعبية ووقف أمام مطعم شعبي وكتب مقطوعة سماها « شيش كباب » !!

إن ترديد مثل هذه التقاليع بيننا يعبر عن سذاجة الذين يرددونها ، وسذاجة اهتماماتهم الفنية .

إن العبرة بتطبيق المعايير العلمية ، فما هي المعايير التي طبقنا عليها هذه الأمثلة وهذه الاهتمامات .. إن سذاجة الاهتمامات الفنية مرض ناتج من إلحاح رواسب الجهل في الحقل الموسيقي ، وطبعاً هذا أيضاً من موانع الارتفاع بموسيقانا إلى المستوى العالمي .

المحاولات الجادة

ثم إننا بسبب الافتقار إلى العلم لا نهتم بمحاولاتنا الموسيقية التي تستحق الاهتمام بها .

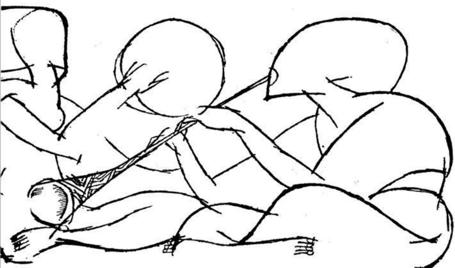
فأمامنا محاولات جادة قام بها موسيقيون دارسون وتعتبر خطوات في طريقنا إلى الفن العالمي ، ومع ذلك لم تكد تجد من يقيمها ، أو يساندها أو يستكملها أو يدعو إلى استكمالها ومواصلة المحاولات المماثلة لها .. الخ .

خذ مثلا محاولة نادرة المثال قام بها الفنان يوسف جريس منذ أكثر من ٣٠ سنة !! ألف قصيداً سيمفونياً سماه مصر ، وأراد أن يعبر به عن وجود دارسين محليين لهم طاقات فنية ذات قيمة ثقافية ، ولهم قدرة على مشاركة الدارسين العالميين في التأليف الموسيقي .. ولعل أبرز ما يوضح أصالته وصدقه واحترامه للعلم أنه سمى هذه المقطوعة « قصيداً سيمفونياً » ولم يزعم — مثلا — أنه سيمفونية .. المهم أن هذه المحاولة الموسيقية المرتفعة المستوى لم تجد من يهتم بها ، والمؤلف لم يجد الوسيلة الصالحة لعرضها على الناس ، أي لم يجد الأوركسترا الذي يعزفها ، فسافر إلى الخارج ، وعرضها على أوركسترا سيمفوني في فرنسا ، فعزفها وتحدث عنها النقاد هناك باعجاب .

محاولة أخرى لمؤلف آخر يعتبر من أكثر الموسيقيين نشاطاً وأثراً في حياتنا الموسيقية .. أبو بكر خيرت ... هذا الفنان قدم محاولات سيمفونية لم تقابل أيضاً بالاهتمام كما ينبغي .. صحيح أنها عزفت أكثر من مرة في حفلات عامة ، واحتفل بها الناس والنقاد ، ولكن هذا كله كان أقرب إلى « الهيصة » منه إلى التقدير العلمي ، أو بالأحرى التقييم العلمي . . .

فمثلا أول سيمفونية قدمها هذا الفنان تعتبر عملا سيمفونياً مهما جداً ، لأنه استوحى فيه الجمل الموسيقية الشعبية — أي من ألحان شائعة بين الناس — كما استوحى بعض الجمل الموسيقية المعروفة في تراث سيد درويش .. وحاول أن يسير على الأسلوب العالمي وداخل قالب فني من القوالب التي يتناول فيها الموسيقيون العالميون أعمالهم ، ومع ذلك كله أبرز الطابع المحلي ، وأبرز أيضاً شخصيته هو كفنان محلي ، والدليل على ذلك أن جمهورنا استساغ سماعها واستقبلها بحماسة ، ولم يجد فيها ما نجده في السيمفونيات العالمية من روح أجنبية أو غريبة عليه وعلى مزاجه الذي اعتاد على موسيقى معينة فيها التطريب وفيها الإيقاعات المتشابهة ، وليس فيها التركيب السيمفوني ... إن الفنان أبو بكر خيرت استطاع أن يقرب موسيقاه إلى الجمهور ، ولكن المفكرين الموسيقيين والنقاد وأصحاب الندوات الفنية لم يهتموا بهذه المحاولات ، وكان الواجب أن يهتموا بها ، وأن يجدوا في إقبال الناس على الحفلات التي قدمت فيها فرصة لزيادة الوعي الموسيقي بشرح مثل هذه المحاولات وتقييمها والمقارنة بينها وبين المقطوعات الساذجة المنتشرة في الحقل الفني . . . الخ .

أمامنا محاولات أخرى للموسيقيين الدارسين ، منها محاولات يظهر فيها التكنيك المدروس ، مثل مؤلفات جمال عبد الرحيم . . . إن هذا الفنان



بعد عودته من دراساته فى الخــارج قدم حفلة عرض فيها مقطوعات مما يسمى « كوارتيت » فلم يكترث به أحد حتى من أساتذة الموسيقى والمفكرين الذين يتصدون لتقديم أو لتشجيع الأعمال الموسيقية ذات الجدارة الفنية . . والكوارتيت كما هو واضح من التسمية تركيب رباعى ، وهو فى الموسيقى يتكون من أربع آلات موسيقية ، والمؤلف يكتب مقطوعته الموسيقية مراعياً أنها ستؤدى على هذه الآلات الأربع المختلفة طبعاً ، وهو إذ يراعى ذلك يلتزم بقواعد معينة فرضتها طبيعة هــذا التكوين ، وهذا النوع غير معروف فى موسيقانا ، وكان المفروض أنه عندما يقدمه لنا فنان دارس دراسة متخصصة نحتفل به ونحاول تقييم إنتاجه لتغتنى أدواتنا الموسيقية وتغتنى أيضاً معلوماتنا عن التركيبات الموسيقية .

اختلاف المفهوم

وربما يقال إننا نعرف لوناً من « الكوارتيت » فى مقطوعاتنا ، بل إننا أحياناً نسمع عن رباعيات موسيقية ، فنسمع عن رباعى فلان الفلانى أى عن فرقة موسيقية كونها من أربعة عازفين . . وهذا كله صحيح ، ولكنه يختلف عن الكوارتيت اختلافاً جوهرياً . . . لماذا ؟

لأن الكوارتيت يقدم بأربع آلات موضوعاً موسيقياً متكاملا ومكتوباً لتؤديه هذه الآلات بالذات . . . أما الرباعى عندنا فمجرد تجميع أربعة أشخاص بأربع آلات يعزفون عليها « تقاسيم » مثلا ، أو يعزفون عليها مقطوعة لم تكتب لهــذه الآلات بالذات وإنما كتبت لتعزف على أى آلات ، ونحن فى العادة نعزفها بما فى أيدينا من آلات ، فربما نعزفها بثلاث آلات فقط ، وربما نعزفها بخمس

عشرة آلة ، ولا فرق إطلاقاً بين هذا وذاك .

ما علينا من هذا الاستطراد البسيط ، فالمهم فى موضوعنا أننا لم نهتم بالأعمال التى قدمها لنا جمال عبد الرحيم حينما قدم لنا حفلته بمجرد عودته من البعثة ، وكان المفروض لو أن لنا اهتمامات علمية بالموسيقى أن نهتم بمثل هذه الأعمال المدروسة .

إننا — أساساً — لا نهتم بالتركيبات الموسيقية القائمة على مواضعات فنية علمية لأننا فى موسيقانا المحلية لا نعرف هذه التركيبات المعروفة فى الموسيقى العـــالمية .

ولنفس الأسباب لا نهتم بالمحاولات المحليـــة للتأليف على النسق العالمى فى الموسيقى السيمفونية .. فاذا كنا لم نهتم بمحاولات يوسف جريس لأن فن القصيد السيمفونى الذى سار فى تياراته غير معروف لنا إطلاقاً ، وإذا كنا لم نهتم كما ينبغى بمحاولات أبو بكر خيرت لأنه قدم فيها سيمفونيات كاملة غريبة على قوالبنا ، وإذا كنا لم نهتم بمحاولات جمال عبد الرحيم لأنه قدم لنا « كوارتيت » بالمعنى المخالف لمفهومنا عن الرباعيات الموسيقية .. فلماذا إذن لم نهتم بمحاولات المؤلفين الموسيقيين المحليين الذين قدموا لنا مقطوعات سهلة الفهم والتركيب والتناول الفنى ، ولا تختلف عن المقطوعات الشائعة بيننا إلا من حيث إنها أعمق ومكتوبة للعزف السيمفونى ، أى للعزف على أوركسترا كامل أو مكتوبة بدراسة ؟ !

خذ مثلا محاولات عزيز الشوان التى قدمها له أوركسترا القاهرة السيمفونى ... هذه المحاولات ليست سيمفونيات ، ولا قصائد سيمفونية ولا كوارتيتات ، وإنما هى مقطوعات فيها جهد علمى وفيها التزام بالمواضعات الأوركسترالية ، وهى — وهذا أهم ما فيها — خطوات نحو الفن السيمفونى الكامل ، أى أنها أدوات تدفع تفكيرنا الموسيقى لتجاوز المرحلة المحلية إلى المرحلة العالمية .

وكذلك محاولات رفعت جرانه .. هى أيضاً اقتراب نحو الأسلوب السيمفونى بدلا من البقاء فى الأسلوب المحلى المرتجل ، وربما كان أهم ما فى محاولات رفعت جرانه أنه أكثر من غـــيره استخداماً للجمل الموسيقية التى نسميها أحياناً شعبية ، لأنها سهلة التوارد على أذهاننا .

هناك محاولات أخرى لغيرهما من الموسيقيين فى هذا المضمار ، مثل محاولات رشاد بدران ...

وليس المقصود الآن هو استقصاء هذه المحاولات وإحصاء أسماء أصحابها ، وإنما أقصد فقط التدليل — عملياً — على أننا للآن لا نهتم ، ولا نريد أن نهتم بالمحاولات المتطورة أو المتقدمة علمياً فى التأليف الموسيقى أياً كانت هذه المحاولات .. لماذا ؟ !

فى مفترق الطرق

لا شك فى أن لضعف الوعى الموسيقى عندنا أثراً كبيراً فى هذا ، وإذن يكون العلاج هو معالجة هذا الضعف ... ولكن المسألة ليست بهذه السهولة ، فإن مشكلتنا هى كيف نرتفع بموسيقانا « المحلية » إلى المستوى العالمى ..

ونحن فى هذا لا نعانى هذه المشكلة فقط ، بل نعانى كثرة الخلاف حولها وحول وسائل علاجها حتى أصبحنا فعلا فى مفترق طرق كثيرة جداً ومتشعبة جداً .

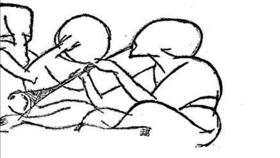
فأحياناً نقول : وما هى الضرورات التى تدفعنا إلى استخدام القوالب العالمية !! هل هذا هو الطريق الوحيد للتقدم ؟ ! .

إننا نرى فرقاً من الهند والصين وروسيا وغيرها تطوف بلاد العالم وتعزف موسيقى محلية على آلات محلية ، والعالم كله يسمعها ويصفق لها .. وأذكر أن فى الموسم الماضى جاءتنا فرقة من الصين الشعبية ومعها آلات موسيقية محلية من بلادها فقط ، وقدمت ندوة فنية فى معهد الموسيقى ، وأدهشنا أنها تستخدم « نوتة موسيقية » محلية ، أى مكتوبة

بعلامات لا يتداولها غير الموسيقين الصينيين ، وهذا بلا شك ابتعاد كامل عن اللغة الموسيقية العالمية ، لأن النوتة هى علامات جوهرية فى اللغة نفسها ، بل إنها هى اللغة . . ومع ذلك فان هذه الفرقة تطوف بلاد العالم وتعرض فنها على مسارح العالم .

ولكننا نرى من جهة أخرى أن هذه الفرقة نفسها تقدم إلى جانب المقطوعات المحلية مقطوعات مكتوبة بالأسلوب العالمى وبالنوتة الموسيقية المتداولة فى العالم ، وهذا معناه أن احتفاظها بآلاتها ولغتها المحلية هو مجرد تمسك بجانب من الموروثات الفنية ، دون أن يكون ذلك عائقاً عن مسايرة العالم فى تطوراته الفنية وفى نشاطه الموسيقى المعبر عن الإنسان وتقدمه ومشاركته الضرورية فى ركب الحضارة .

وإذن فاذا نفعله ؟ ! هل نفعل مثل الفرقة الصينية ، ونحتفظ أيضاً بآلاتنا وأسلوبنا ومقطوعاتنا المحلية الشعبية ، وإلى جانب ذلك نستخدم اللغة العالمية وآلاتها وتكويناتها وتراكيبها !



مراحل واحدة

إن لدينا موسيقيين كثيرين لهم رأى آخر ، وهو استخدام الأسلوب الغربى إطلاقاً . . لماذا ؟ ! لأن الدارس لتاريخ الموسيقى يجد أن الفنون كلها — والموسيقى طبعاً — مرت بمراحل معينة ، بدأت متخلفة ثم تقدمت شيئاً فشيئاً إلى أن ارتفعت إلى مستواها الحالى ، والموسيقى الغربية كانت مثل موسيقانا

وفى مثل المرحلة التى نسير فيها الآن ، أى مرحلة الطرب ، ثم دخلت مرحلة التعبير ، ثم دخلت فى التراكيب الفنية ، وهكذا إلى المرحلة السيمفونية،

وإذن فلا بأس من الاستفادة بتجارب الآخرين، ولا داعى للتلكؤ عند مختلف المراحل ، بل الأولى أن نسير بمناهجنا ومعاهدنا وتجاربنا نحو المرحلة التى وصلت إليها الموسيقى الغربية .

وبديهى أن الموسيقى الغربية فى مرحلة متطورة ، ولكن لا داعى للقول أيضاً بأن هناك اختلافات — ولو فى الطابع — بين موسيقى انجلترا وموسيقى فرنسا وموسيقى إيطاليا . . وهكذا . . . ولكى نحتفظ بطابعنا يجب أن نستفيد بمناهج الموسيقى الغربية ومدارسها ومذاهبها دون أن نسجن فيها أو فى قوالبها بالمعنى الحرفى . . هذه بديهية . . ثم إننا من جهة أخرى يجب أن نمر بمراحل المعاناة الفنية . . إن الممارسة نفسها تكسبنا الخبرة والقدرة . . وهكذا .

هناك أيضاً آراء كثيرة بعضها متطرف وبعضها معتدل ، ولكن الواقع أننا بهذا كله لا نواجه مشكلتنا . . . إن هذه كلها إكليشيهات أصبحنا نرددها « عميانى » . . . . لا بد من دقة التشخيص قبل المعالجة .

إن معالجة ما نحن فيه من بدائية فى الموسيقى أو ارتجال أو ضعف فى الوعى الفنى أو فى التفكير الفنى .. الخ .. كل هـذا يعالج « بالعلم » . . .

ولكن آى علم ؟ ! إن الموسيقى لها مناهج كثيرة جداً ، وعاوم كثيرة جداً ، وهذه المناهج والعلوم تختلف بين ما نسميه موسيقى شرقية وما نسميه موسيقى غربية . . والإكليشيهات أوقعتنا فى أخطاء كثيرة تعوق تطورنا ، بل تعوق وصولنا إلى الحقائق

التى لا بد من معرفتها لمجرد تشخيص مشكلتنا .

خذ مثلا بسيطاً جداً . . سمعنا مثلا أن « التوزيع الموسيقى » يزيد الألحان غنى ، ويقربها إلى المستوى العالمى ، أو على الأقل يرفعها من بدائية المستوى المحلى . . ومن أجل ذلك أدخلنا التوزيع على أغانينا ، فماذا حدث ؟ جئنا بالأغانى الميلودية فى تراثنا ووزعناها ، كما حدث مثلا فى أغنية (زورونى كل سنة مرة) التى لحنها سيد درويش .. فماذا كانت النتيجة ؟ ! شوهنا « الميلودية » أى أفقدنا الأغنية أهم عناصرها . . إن الألحان لها أنواع كثيرة ، ومنها ألحان ليس فيها غير الجانب الميلودى . . مثل هذه الألحان لو استبعدنا الميلودية منها لما بقيت لها أى قيمة . . وهذا هو ما حدث فى الألحان الميلودية التى « وزعناها » . . من الممكن توزيع الألحان المسرحية ، وألحان التابلوهات والاسكتشات ، ولكن لا يجوز توزيع الألحان الميلودية لأننا نفقدها العذوبة التى هى كل ميزتها ، وأيضاً لا يجوز توزيع الألحان الجماعية الشعبية لأننا بالتوزيع نفقدها قابليتها للأداء الجماعى وهو كل ميزتها . . وهكذا .

إننا حينما نفعل ذلك فكأنما نضع « الأسانسير » فى المعابد أو فى المساجد مثلا . . إننا بذلك نخرجها عن طبيعتها ، وإخراج العمل الفنى عن طبيعته معناه إخراجه عن وظيفته وعن وجوده .

إن « التوزيع » فى الموسيقى أسلوب عالمى ، ولكن استخدامه فى غير موضعه ، أو بغير مبرر فى يؤدى إلى عكس المقصود به . . أى أن استخدام التوزيع فى ألحاننا الميلودية البحتة يلغيها ، لأنه يلغى ميلوديتها .

وكذلك استخدام « الهارمونى » فى غير موضع استخدامه يؤدى إلى عكس المقصود به . . وهكذا .

إننى بهذا أخالف كثيرين من أتباع الإكليشيهات ولكننا الآن بصدد تشخيص مشكلتنا فى الموسيقى ، ويجب التدقيق فى ذلك لنلقى الضوء على العمليات المظهرية التى نتبعها أحياناً .

متناقضات فنية

واستيفاء لهذه الناحية أذكر أن هناك أمثلة أخرى تبدو فى ظاهرها على نقيض هذه النظرية . . إن « الموشحات » مثلا مقطوعات موسيقية من النوع الشرقى البحت ، فما الرأى فى أنه أمكن استخدام عمليات التوزيع والهارمونى فيها استخداماً أغناها ، وجعل منها مقطوعات أعمق وأكثر دسامة مما كانت عليه ، بل أكسبها الموضوعية ؟ !

كيف يمكن تعليل هذا التناقض ؟ ! إن عمليات التوزيع والهارمونى أحياناً تفقد المقطوعات الشرقية قيمتها ، وأحياناً تضاعف هذه القيمة ؟ ! فمثلا المحاولة الرائعة التى قدم بها أبو بكر خيرت توشيح (لما بدا يتثنى) تعتبر من أهم أمثلة النوع الثانى . . إنه أعاد صياغة هذا التوشيح ، وبقدر ما احتفظ بخطوطه الرئيسية فانه استخدم التوزيع الأوركسترالى ، والهارمونى ، والكورال ، وقدمه كعمل متكامل على الأوركسترا السيمفونى ،



ونجحت التجربة نجاحاً مذهلا ، وصارت من أهم تجارب نقل مقطوعاتنا الموسيقية من مجالها الضيق إلى المجال العالمى وذلك بنقلها إلى الأوركسترا والكورال بعد تكييفها بالأدوات العالمية فى العزف الموسيقى .

إن تفسير هذا التناقض يقتضى أن نعرف طبيعة هذه المقطوعات التى أفلح فيها نقلها إلى المواضعات العالمية . . إن هذا التوشيح ، بل إن فن الموشحات كله عبارة عن فن مقطوعات موسيقية مكتوبة فى إطار موسيقى داخله مادة موسيقية لا تعتبر لحناً قائماً بذاته ، أو قصد به ملحنه التطريب مثلا ، وإنما القصد منه تجميع أنغام تتتابع فى تناسق يدل على مهارة مؤلفة ، بل على إعجاز مؤلفه فى هذا التجميع ، وفى عملية التتابع ، وفى تشابك الجمل الموسيقية ، وفى دقة صياغتها . . الخ . . ومن هنا أمكن استخدام التوشيح كخامة تصلح للتكييف داخل مواضعات أخرى . . هى خامة غنية بالمادة ولكنها غير موضوعية ، بمعنى أنها لا تعبر عن موضوع معين . . من أجل ذلك يمكن استخدام التوزيع والهارمونى فيها لنقلها من « المادة الخام » إلى مادة مصوغة فى صياغة اختارها المؤلف الموسيقى الجديد الذى نقلها .

الحقيقة أنه لا يوجد تناقض . . وإنما كل ما فى الأمر هو أن نتناول مختلف العمليات الموسيقية بالدراسة ، وبالدراسة فقط يمكن أن نشخص مشكلتنا الموسيقية ، وأن نضع لها العلاج .

> إن فى حقلنا الموسيقى خامات صالحة التكيف، والنقل إلى المستوى العالمى ، والتناول الفنى بالأسلوب العالمى ، ولكننا قد نضل فى الاختيار ، والسبب هو حاجتنا إلى إدراك حقيقة مشكلتنا الموسيقية .

والمسألة ليست مجرد استخدام القوالب العالمية . إننا أحياناً نرى فى الفرق التى تزورنا وتعرض أعمالها على مسارحنا مقطوعات محلية ومكتوبة بالأسلوب المحلى ومعزوفة بالطريقة المحلية ، ومع ذلك كله فهى مرتفعة عن المستوى المحلى . . .

نأخذ مثالا من فرقة طشقند التى زارتنا منذ قريب . . . قدمت باليهات وتابلوهات بالأسلوب العالمى ، وإلى جانب ذلك قدمت تابلوهات محلية فى نطاق ضيق وبالأسلوب المحلى ، ولكن فى مستوى فنى كبير . . كيف ؟ ! هذا المثال ربما يقربنا من مشكلتنا . . إن بين التابلوهات المحلية رقصات تشبه رقصاتنا الساذجة ، ولكن تختلف عنها فى شىء واحد ، وهو أنها تؤدى بدراسة ، أى لها «ميزانسين» ولها بداية ونهاية ، وفيها تفكير فنى بحيث نلمس فيها شيئاً من التعبير والاحتدام والتشابك والتوازى ، وهذه العمليات تميز الأداء وتجعله « مقصوراً » وليس ارتجالا أو اعتباطاً .

هذا القصد الفنى مهم جداً ، وهو من العناصر التى تنقصنا فى موسيقانا المحلية التى لا وظيفة لها غير التطريب ، بينما القصد الفنى ينقل موسيقى التطريب إلى « الموضوعية » . . . إن ما قدمته فرقة طشقند من أعمال موسيقية محلية فى مرحلة غير ذات تراكيب فنية ضخمة تميزها فقط هذا القصد الفنى ، أو تميزها هذه الموضوعية ، ومن أجل ذلك انتقل الرقص من مرحلة (رقصة البطن) مع أن فيه تحركات رقصة البطن ، ولكن فيه ميزانسين وموضوعية .

الربع تون

> إن موسيقانا وأعمالنا الموسيقية المحلية المشابهة لهذه الأعمال لم تتزحزح مثلها نحو الموضوعية ، لأن أذهاننا ترسب فيها أن الموسيقى للطرب والتسلية نتيجة ارتباطها طويلا بمجتمعنا الماضى الذى لم يعرف الموضوعية فى الموسيقى . . .

إن أمامنا الآن فرصاً حقيقية للتغيير ، لأن مجتمعنا نفسه تغير ، ولأن المجال الموسيقى تغير ،

فبعد أن كانت موسيقانا محصورة فى سرادقات الأفراح وفى قصور الباشوات والأغوات فقط ، أصبحت لها الآن مجالات ضخمة فى وسائل الإعلام وفى المجالات الدراسية أيضاً ، فضلا عن أن حياتنا انتقلت إلى مرحلة التصنيع . . الخ . . كل هذه دوافع لرفع مستوى موسيقانا إلى المرحلة العالمية ، حتى الموسيقى ذات الطابع المحلى البحت . . إن المثل السالف ذكره — مثل موسيقى طشقند — يعطينا فكرة عن أهمية الدراسة العامية فى الفن المحلى البحت ، فان من المظاهر التى ميزت التابلوهات الطشقندية المحلية أن موسيقاها ليس فيها ما نطلق عليه (ربع التون) أو ربع المقام . هذه مسألة معروفة فى الموسيقى ، فان موسيقانا التى نسميها شرقية يلاحظ فيها وجود الربع تون فى مقامات موسيقية معينة ، ووجوده هذا مصاحب لوجود الطرب فى وظائف الموسيقى . . إن هذا الربع — عادة — يمثل العذوبة بمعنى الرخامة أو الحلاوة . . الخ . والمدهش أن فرقة طشقند عندما قدمت تابلوهات شرقية بحتة كانت خالية من الربع تون الذى يعتبر من علامات الموسيقى أو بعض المقامات الموسيقية الشرقية . . إن استخدام الأسلوب العلمى هو الذى أدى إلى هذه النتيجة ، لأن الموسيقى فى هذه الحالة انتقلت إلى الموضوعية ، فانتفى وجود عوامل التطريب بلا تعبير .

وربما يقال هنا إن بعض علماء الموسيقى فى الغرب أمكنهم « هرمنة » الربع تون ، أى تحويله إلى عنصر تعبيرى ، والحقيقة أن هذه العملية تعتبر مجرد محاولة علمية فى التكنيك الموسيقى من أجل استخدام عوامل التطريب استخداماً تعبيرياً . .

وطبعاً يفيدنا أن نعرف هذه العمليات ، ولا بأس إطلاقاً بأن نستخدم أقصى ما لدينا من خامات ومقامات وعناصر موسيقية فى المرحلة التى نريد فيها الارتفاع إلى مستوى الموسيقى العالمية طالما أننا أنقذنا موسيقانا من (التطريب من أجل التطريب) فقط . . فمثلا إذا استلزم الأمر فى أوبرا أو أوبريت وجود موقف درامى تطريبى فلا بأس باستخدام التطريب وأنغامه طالما أننا توخينا فى ذلك ما يقتضيه العلم .

الفهم الدرامى

ومن هنا نجد أن من أهم ما ينقصنا لتشخيص ومعرفة ومواجهة مشكلتنا الموسيقية هو فهم الموسيقى كفن درامى . . إن فهم درامية الموسيقى يأتى من التعمق فى بحث طبيعة ووظيفة الموسيقى ، ومراحل تطورها فى الغرب وفى العالم كله ، وعندئذ سنجد أن الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة العالمية ليس فى مجرد استخدام القوالب العالمية أو التكنيك العالمى أو الأوركسترا أو غيرها . . وإنما فى فهم موضوعيتها ، أى فى إدراك معنى الموضوع الموسيقى الذى له بداية ونهاية ويتطور من البداية إلى النهاية . . إلى سائر ما نعرفه من نظرية المسرح نفسها . .

وهذا لا ينطبق فقط على الموسيقى المسرحية ، وإنما ينطبق على كل عمل موسيقى . إذ يلزم أن نعرف ما تقتضيه الموضوعية من فهم للتكامل الفنى لمختلف العناصر التى تكون الموضوع الموسيقى ، وهى بذاتها نفس العناصر التى تكون الموضوع المسرحى بأدوات الموسيقى ولغتها .. وهذا هو الفرق فقط بين العمل المسرحى والعمل الموسيقى .

فاذا كنا نريد أن نرتفع إلى الموسيقى العالمية فيجب أن ندرك أن السر الحقيقى وراء ارتفاع الموسيقى العالمية هو قيامها على أساس صحة المفهوم الموسيقى ، نتيجة فهم الارتباط العضوى بين معنى الموسيقى ومعنى الدراما ، أو باختصار إدراك أن « الموسيقى دراما » .

هكذا نبدأ فى التشخيص الحقيقى لمشكلتنا الموسيقية كلما اتجهنا نحو الأسس الدرامية ، سواء فى البحث أو التحليل أو المقارنة ، أو بناء موسيقانا الجديدة « المحلية العالمية » .



إن علماء الموسيقى عندنا أرهقوا أنفسهم فى بحوث ودراسات كثيرة ، ولكنها لم توصلنا ، لأنهم أغفلوا الجانب الدرامى .. إنهم عندما حاولوا الدراسات المقارنة اتجهوا إلى البحث عن (فضل موسيقانا على الموسيقى الأوروبية) أو عن (أثر الموسيقى العربية فى الموسيقى الأوروبية).. الخ.

ومع أهمية هذه البحوث فانها فقدت بعض أهميتها لأن الدراسات لم تتناول « الدراما » ... لو أنهم تناولوها لوصلوا فعلا إلى ما يجب أن نستكمله فى موسيقانا وفى تفكيرنا الموسيقى وفى مفهومنا للموسيقى ، دون أن يقلل ذلك من إبراز « فضل » موسيقانا ، بل بالعكس كان يساعدنا ذلك على رفع موسيقانا المحلية إلى المستوى العالمى .

فمثلا عندنا عالم موسيقى مختبئ خلف أضابيره ، وقد اتجه فى دراسته لتراثنا الموسيقى إلى النوت الموسيقية والإيقاعات فى « أغانى التروبادور » وتوصل بطريقة رياضية إلى أن مؤلفى موسيقى التروبادور استخدموا الإيقاعات العربية .. هذا العالم الفنان (أحمد المصرى) قارن بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعرى « فى زمن واحد »، واهتدى إلى أن الفرق بين عدد الوحدات فى كل من الإيقاعين يساوى الوحدات الزائدة عن الميزان الموسيقى المستعمل ، والمدونة على أساسه الأغنية .. واهتدى أيضاً إلى إيقاعات عربية فى أغانى التروبادور التى يرجع تاريخها إلى سنة ١١٠٠ وكانت مدونة بنوع من النوت أطلق عليه اسم (النوت المربعة) .. واهتدى إلى إيقاعات على الوزن العربى المعروف (٥ من ٨) ووجد أن أوزان « وليام كونت بواتييه » — وهو من أوائل فنانى التروبادور — هى نفسها أوزان مؤلفات الشاعر الأندلسى « ابن قزمان » .

إن بعض علمائنا الذين يبحثون فى تاريخ الفن بعمق وصلوا إلى مثل هذه الحقائق وإلى حقائق فنية كثيرة تدل على مقدرتهم فى البحث العميق، ولكنهم لم يفكروا إطلاقاً فى المقارنة الدرامية .. إن مقارناتهم كلها أو معظمها اتجهت دائماً أو غالباً اتجاهات عاطفية أو حماسية ، ولم يفكروا فى معرفة الأسباب الحقيقية التى طورت الموسيقى الغربية وعوقت تطوير موسيقانا وهى باختصار أسباب دراميه ..

إن ارتباط الموسيقى الغربية بالأسس الدرامية هو السبب الأهم فى تطورها ، وافتقار موسيقانا إلى هذا الارتباط هو الذى عوق تطورها ...

ولو كان باحثونا قد التفتوا إلى ذلك فى بحوثهم لاهتدوا إلى هذا الفارق الدقيق بكل بساطة .

مثل آخر : فى مؤتمر الموسيقى الشرقية الذى عقد عندنا عام ١٩٣٢ فى معهد الموسيقى العربية ظهرت بحوث ضخمة جداً وعميقة جداً ، ولكنها لم تدفع موسيقانا إلى الأمام أو إلى التطور أو إلى التغير بأى شكل ، لأن هذه البحوث توخت التعمق فى نفس المجال الذى تسير فيه موسيقانا ، دون أن تتجه بأى شكل نحو المجال الدرامى .

* * *

طبعاً مثل هذه الدراسات — بمختلف أنواعها — لها وزنها وقدرها العلمي والفنى ولكنها تنتهى بنا إلى الطريق المسدود ، أى نفس الطريق الذى اختنقت فيه موسيقانا . . إن من واجبنا أن نواصل هـــذه الدراسات ونستكملها بالاتجاه نحو الدراما ، لنبحث أسباب عدم ظهورها فى موسيقانا وفى تفكيرنا الفنى بصفة عامة ، ونبحث كيفية تأصيلها فى مجالاتنا الفنية ومنها الموسيقى طبعاً . . وهذا يستدعى أن نقتنع أولا بأن النقص الجوهرى فى موسيقانا هو النقص الدرامى .

لو اقتنعنا ، فمن السهل أن نبدأ دراسات جديدة وممارسات جديدة ، وأمامنا فرص كثيرة للدراسة المقارنة فى المواسم الأجنبية التى تقام عندنا ، وأيضاً أمامنا ترجمة الأوبرات والأوبريتات العالمية ،

فى حياتنا.. فن



هل هناك صلة بين ظهور رواد مثل أم كلثوم ، وطه حسين ، ومختار ، ويوسف وهبى ؟ أم أن ظهورهم فى مختلف مجالات الغناء والأدب والتمثيل والتشكيلى كان لأسباب متفرقة لا صلة تربطها فيما نسميه ظاهرة واحدة ؟

هذا هو السؤال المحورى الذى أدار عليه الكاتب الصحفى والأديب الفنـــان فتحى غانم كتابه الجديد جداً « الفن فى حياتنا » والجديد جداً هنا ليس معناها حداثة تاريخ الصدور وإنما معناها طرافة المنهج الذى حاول الكاتب أن يجيب به على سؤاله . وبكل صدق الفنان وعظمته انتهى فتحى غانم إلى أنه حاول أن يصل إلى نتائج معينة ولكنه لم يصل إلا إلى أسئلة ، وفى تقديره وتقديرنا أيضاً « أن اكتشاف السؤال الصحيح ، أهم بكثير من اكتشاف الجواب » .

المهم أن الكاتب بمنهج اشتراكى أصيل ووعى ثورى ناضج استطاع أن يستقرئ الظواهر ويستنطق الأحداث مؤكداً أن قصة الفن والفنانين فى مصر هى أيضاً قصة السياسة فى مصر ؛ فغناء أم كلثوم ، وأدب طه حسين ، ومسرح يوسف وهبى ، وفن المثال مختار كلها كانت ظواهر شديدة التعبير عن واقع يسوده العذاب ومستقبل يحدوه الأمل ، وكلها فى نفس الوقت كانت أحداثاً تجسد تحول المجتمع المصرى من مجتمع فلاحين فقراء وزراعيين أغنياء إلى مجتمع تقوده طبقة نامية هى الطبقة المتوسطة . ومن هنا جاء تقسيم الكاتب لشخصياته إلى قسمين : شخصيات ثائرة وأخرى صانعة . . . ثائرة بمعنى أنها تحدت القديم وشقت الطريق لكل ما هو جديد كما فى حالة

وبمحاولة عزف المؤلفات العالمية وتصحيح مناهج المعاهد الموسيقية ، وخلال ذلك كله نناقش ونقارن ونستخدم كل وسائل الإعلام فى هذه الدراسات والمناقشات ، ونترك نهائياً منطق الإكليشيهات والمظهريات وكل ما هو قائم على غير أســاس درامى .

عبد الفتاح البارودى



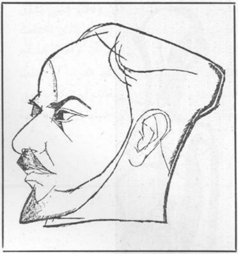
أم كلثوم وطه حسين ويوسف وهبى والمثال مختار . . وصانعة بمعنى أنها بعد أن اطمأنت إلى سيادة القيم الجديدة عمدت إلى التجديد فى الصنعة . . عبد الوهاب فى صنعة الموسيقى ، وتوفيق الحكيم فى صنعة الأدب، وزكى طليمات فى صنعة المسرح ، وراغب عياد فى صنعة الفن التشكيلى .

والذى يستوقف القارئ فى اختيار الكاتب لهذه الشخصيات دون غيرها هو أن الاختيار لم يكن مبرراً، أو على الأقل لم يكن هو الاختيار الجامع المانع الذى يجمع كل أطراف الظاهرة موضوع البحث ويمنع مالا يدخل فى قلب الظاهرة . وإلا فأين العقاد بثورته على الجمود والتقليد والمحاكاة ودفاعه البطولى عن حرية الإنسان وكرامة الأديب ، وأين نجيب الريحانى بعصاميته المجيدة ودوره الأسطورى فى صناعة الضحك الفنى النظيف وإرسائه قواعد المسرح الكوميدى، وأين بعد العقاد والريحانى سيد درويش بألحانه الشعبية بمعناها الحقيقى ، وتعبيره الرائع عن سواد الشعب من عمال وفلاحين ، وحياته القصيرة والعريضة التى قضاها فى الشارع يلازم الفعلة والصنايعية وأولاد البلد ، يسمعهم ويطور ألحانهم وينشر صوتهم مجلجلا بين جميع الناس وفى مختلف الأوساط .

إن حياة كل من هؤلاء تشكل فصلا فى قصة رائعة تحمل فى طياتها دموع مصر وأفراحها ، وقد كان فتحى غانم رائعاً فى رواية هذه القصة على الرغم من أن فصولها لم تكتمل بعد . ولما تكتمل فصولها سيكون فتحى غانم بحق هو الكاتب الذى لم يفقد ظله !

● ● ●





م. مختار

الحركة الفنية

● علينا أن نمعن النظر فى تراثنا ، كما نمعن النظر فى التراث العالمى ، فى الوقت الذى نفتح فيه نوافذنا على شتى هذه المنابع الحية فى الفن الحديث ، ونعمق وعينا بالعصر الذى نعيش فيه .

● إن أولئك الذين يخشون على شخصيتنا القومية أن تضيع ، من كل هبة نسيم تهب عليها ، إنما يكشفون بذلك عن ضعف إيمانهم بهذه الشخصية ، وقدرتها على النماء والتطور .

● العلاج الجذرى لأوضاعنا الثقافية يجب أن يبدأ بإعادة النظر فى برامجنا التعليمية ، ليس فقط فى المرحلة الجامعية – حيث يبدأ التخصص – وإنما بالأخص فى المراحل السابقة التى يشترك فيها الجميع .

الحركة الفنية عندنا لم تزل ناشئة . وينبغى لنا أن نعترف – بالرغم من كل ما حققناه فى هذا المجال ، وبخاصة فى ميدان الفنون التشكيلية – بأننا لم نزل فى بداية الطريق، أو فى منتصفه على أحسن تقدير .

وقد كان من سوء حظ هذه الحركة أنها نشأت فى أحضان تيار هابط من تيارات الفن الأوربى ، وهو التيار الأكاديمى . والأكاديمية فى الفن ليست طرازاً معيناً من طرزه ؛ وإنما هى كل طراز يأخذ فى الانحدار بعد أن يبلغ أوجه ، فيتحول إلى وصفات محفوظة تلقى فى أكاديميات الفنون ، وقد خمدت الجذوة التى كانت فى الأصل منبع هذا الطراز .

فبعد الانتصار الرائع مثلا الذى عرفته الحركة الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن الماضى ، رأينا هذه الحركة الفنية تتحول تدريجاً إلى أكاديمية



م . سعيد



بين المحلية والعالمية

رمسيس يونان

رومانتيكية متهافتة . ومن بعدها تحولت الحركة الواقعية القوية إلى أكاديمية واقعية هزيلة . فلما بزغت الحركة الانطباعية بعد ذلك ، وقفت لها هذه الأكاديمية بالمرصاد ، تندد بأصحابها وتتهمهم بشر التهم . غير أن هذه الانطباعية ، التى عشقت الضوء وتغنت باللون ، لم تلبث بعد انتصارها أن تدهورت بدورها ، فاستحالت وصفة لصناعة الصور . ومثل ذلك حدث فى السنوات الأخيرة للحركة التكعيبية ، بل حتى للحركة السريالية ؛ فقد أصبح لها مقلدون زائفون بين أساتذة الأكاديميات .

جيل الرواد

ولكن إذا كان من سوء حظ حركتنا الناشئة أن تولاها فى البداية أساتذة أكاديميون ، من ذيول الواقعية أو الانطباعية ، فقد كان من حظها أن ظهر من بين روادها الأوائل — فى العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن — اثنان خرجا ، بفضل اتساع أفق ثقافتهما ، على التيارات الأكاديمية ، وهما محمود سعيد ومحمد ناجى ؛ كما كان من حظ هذه الحركة أن تمكن اثنان آخران من هؤلاء الرواد ، بالرغم مما لقنوه من تعاليم أكاديمية ، أن يفلتا إلى حد ما من ربقة هذه التعاليم ، بفضل ما أوتياه من رهافة حس وتوقد روح ؛ وهما المثال مختار والمصور أحمد صبرى . وقد يكون بوسعنا أن نضيف إليهما راغب عياد فى بعض أعماله الأولى التى تصور «العوالم» والموميسات ، والتى اتسمت بطابع شبه تعبيرى . .

على أنه بعد ظهور هذا الجيل من الرواد الأوائل، وبعد أن أنشأت الدولة مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٨، وبعد أن استقدمت لها بعض صغار الأساتذة الأكاديميين من الخارج، ثم تولى أمرها تلاميذهم المصريون من بعدهم، كان حرياً بحركتنا الفنية أن تظل أمداً طويلا تحت رحمة التيارات الأكاديمية الراكدة، لولا ظهور جماعتين جديدتين من الفنانين – فى أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات – قدر لها أن يوجها هذه الحركة وجهة أخرى.

أما الجماعة الأولى فهى جماعة «الفن والحرية»، التى فتحت باب التجديد على مصراعيه، فكان لمعارضها وقع القنبلة فى أوساطنا الفنية. ومع أنها كانت سريالية النزعة فى صلبها – إذ كانت السريالية أقوى حركات الفن العالمية فى ذلك الحين – إلا أنها رحبت بشتى الاتجاهات الفنية فى الفن كما أنها ربطت بين الفنان المصرى وعالمه المعاصر، إذ ربطت بين مفهوم الفن ومفهوم الحرية.

وبوسعنا أن نقول إن جماعة «الفن والحرية» كانت بمثابة البذرة التى انبثقت منها – بطريق مباشر أو غير مباشر – شتى النزعات التجديدية التى ظهرت بين فنانينا منذ الحرب الأخيرة؛ ذلك أن فضل هذه الجماعة لم يقتصر على عقد الصلة بيننا وبين ينابيع حية فى الفن، بعد أن كادت تقتصر صلتنا بالفن الأوروبى على صوره المتدهورة؛ فهى إذ عقدت الصلة بيننا وبين هذه الينابيع الحية، قد أوصلتنا من طريقها إلى التراث العالمى الذى هو أحد المقومات الرئيسية للوعى الفنى الحديث.

ثم إنه كان من أفضال السريالية علينا أنها نبهتنا إلى تراثنا الأسطورى الشعبى، فاستوحاه بعض فنانينا، وذلك قبل أن يستوحيه توفيق الحكيم مثلا فى «يا طالع الشجرة» بنحو عشرين عاماً.

وأما الجماعة الثانية، فهى تلك التى اختار أصحابها – بعد التثقف بالوعى الفنى الحديث – أن يعودوا إلى تأمل الطبيعة وتأمل تقاليدنا الفنية العريقة، على اعتبار أن هذه التقاليد هى خير التقاليد العالمية جميعاً. غير أنهم لم يوصدوا أبوابهم مع ذلك دون التقاليد الفنية الأخرى، فاهتموا بالتراث الهندى والصينى، كما اهتموا بالتراث الأوربى وبخاصة فى العصر القوطى، وبفنانى فلورنسا فى القرن الخامس عشر.

وهكذا فعلى حين كان التعليم فى مدارس الفنون يعتمد أساساً على الدراسة السطحية لبعض التماثيل الإغريقية، وعلى حين كان المفهوم الأكاديمى الشائع للطبيعة يقوم على النظرة العابرة إليها، رأينا رواد هذه الجماعة يقفون فيطيلون الوقوف أمام الروائع الفنية فى متاحفنا تارة، وأمام الطبيعة تارة أخرى، ويعكفون على دراستها فى أناة وتمعن، وقد اتخذوا من هذه الدراسة أداة تأمل وكشف عن الأسرار، مؤمنين بأن «النظام» فى الطبيعة و«النظام» فى الفن من جنس واحد.

ومن هذا يتضح أن هذه الدعوة قد اختلفت جوهرياً عن كل دعوة سابقة أو لاحقة، دعت إلى الانحصار داخل نطاق تقاليدنا، مدفوعة فى ذلك بدوافع رجعية أو بمجرد النعرة الوطنية الضيقة الأفق، دون أى إدراك جدى لحقيقة تراثنا، ولا لحقيقة التراث العالمى.

الفن فى العصر الحاضر

والفن فى هذا العصر دولى الطابع. وبوسعنا دون ريب أن نبتهج بهذه الظاهرة أو نبتئس ولكن ليس من حقنا إلا أن نسلم ونعترف بها، كما أنه ليس من حقنا إلا أن نسلم ونعترف بأنه ليس فى وسع أحد أن يقول للفن: كن دولياً، فيكون؛ ولا كن قومياً، فيكون.

على أن دولية الفن الحديث لم تمنع من ظهور بعض الفوارق. فقد نستطيع أن نلمح شيئاً من الروح الإسبانية فى بيكاسو، وشيئاً من الروح الفرنسية فى براك، وشيئاً من الروح الألمانية فى ماكس إرنست، وشيئاً من الروح

الإنجليزية فى هنرى مور ، وشيئاً من الروح الهندية أو اليابانية فى الفنانين الهنود أو اليابانيين المعاصرين . ولكن الذى يجمع بين هؤلاء جميعاً — رغم تعدد الأساليب — هو اعتناقهم للغة واحدة ، هى لغة الفن الحديث . وهذه الرابطة تبدوأقوى بينهم من كل اختلاف قد نلمحه بين فنونهم ، إلا ماكان مرجعه تباين الأفراد وتنوع شخصياتهم .

ورب قائل يقول : إن دولية الفن الحديث ما هى إلا ثمرة من ثمرات الاستعمار ؛ فهذا الاستعمار ، إذ غزا العالم بجيوشه ، قد غزاه أيضاً بثقافته ، فقضى بذلك على تقاليده وفنونه . ولكننا نلاحظ أن الفن الأوروبى الحديث قد تأثر بالفنون الشرقية والإفريقية ، قبل أن يتأثر أى فنان شرق أو افريقى بهذا الفن الأوروبى . بل إن هذا الفن الحديث قد بدأ — فى جانب على الأقل من أهم جوانبه — بالثورة على التراث الأوربى المتمثل فى التقاليد الإغريقية الرومانية ، ثم فى تقاليد عصر النهضة . وكان من عوامل هذه الثورة بلا جدال ، الاحتكاك بفنون الشرق الأقصى ، ثم بفنون الشرق القديم ، والفن الإفريقى ، والفنون الإسلامية . . وقد يكفى أن نذكر فى هذا الصدد نصيحة جوجان المشهورة لأحد أصدقائه ، حيث يقول : «الغلطة الكبرى هى الفن الاغريقى مهما يكن جماله .. ضع نصب عينيك دائماً الفن الفارسى ، والكامبودجى ، وشيئاً من الفن المصرى .. » .

فالأمر ليس إذن أمر غزو ثقافى ، وإنما هو انقلاب ثقافى عميق ، يتمثل فى الخروج من نطاق التقاليد القومية إلى محيط التراث العالمى . وعن هذا التراث يتحدث مالروه فى « متحفه الخيالى » — هذا المتحف الذى لا يمكن تشييده فى أى مكان ، وإنما يمثل فى الأذهان بفضل المجلدات الفنية الحديثة ، جامعاً بين دفتيه كهوف لاسكو برسومها البدائية ، ومعبد الأقصر ، ومغارة الأجانتا الهندية ، والبارثنون ، والأهرام المكسيكية ، وكاتدرائية شارتر . . . ، فضلا عن شتى الروائع التى تضمها متاحف القاهرة وروما وفلورنسا وباريس وموسكو وبكين ولندن ومدريد ونيويورك . . .

لغة الفن الحديث

وليس بوسعنا الآن — ونحن نعيش فى غمرة العالم الحديث — أن نتبين شتى العوامل العميقة التى أدت إلى أن يصبح للفن فى هذا العصر لغة عالمية واحدة ، وجعلت لهذه اللغة سماتها الخاصة التى تميزها عن كل لغة فنية سابقة . ففن عصر النهضة مثلا ، لم تتح دراسته دراسة جدية ، وتبين العوامل الثقافية والاجتماعية التى حددت سماته ، إلا بعد مضى نحو ثلاثة قرون على هذا العصر . ثم لم تزل فى هذا الفن نواح خافية ، تحتاج إلى مزيد من البحث والتنقيب .

ولكن يخيل إلينا أن مؤرخى الفن الحديث فى المستقبل ، سوف يربطون ربطاً قوياً بين طابع الفن الحديث ، وبين ذلك الانقلاب الخطير فى حياة الإنسان ، الذى ظهرت بوادره من نحو مائة عام ، ثم اشتد وأخذ يشمل العالم فى القرن العشرين ، ونعنى به التحول من حضارة الزراعة والحرف اليدوية إلى الحضارة الصناعية الحديثة . فهذا الانقلاب الذى لا يدانيه خطرا غير ذلك الانقلاب الأول الذى حدث قبيل بداية التاريخ بعد اكتشاف الزراعة ، قد هز حياة الانسان هزا عنيفاً ، ليس فقط من حيث أحواله المعاشية ، وإنما من حيث نظرته إلى الوجود ، وعقائده ، وقيمه ، وموقفه من الكون والطبيعة ... فنحن الآن فى مستهل دورة تاريخية جديدة ، بعد الدورة السابقة التى بدأت من نحو ستة آلاف سنة ، وهذه الدورة هى التى تجمع اليوم بين الروسى والأمريكى والفرنسى والصينى ، أما اختلاف النظم السياسية ، فانه ليبدو — رغم أهميته العظيمة — أمراً ثانوياً بالقياس إلى الهزة العميقة التى أحدثها هذا التحول الحضارى.

ولذلك لم يكن عجيباً أن يعود الجيل الجديد من الفنانين الروس إلى اعتناق لغة الفن الحديث بعد تخلصهم من قيود «الفن الموجه » ... كما لم يكن من العجيب أن نرى أن شتى الصيحات

التى ارتفعت فى السنوات الأخيرة ، سواء فى أوربا — كما حدث فى فرنسا وإيطاليا مثلا — أو خارجها — كما حدث فى المكسيك مثلا — من أجل إحياء تقاليد دينية أو قومية فى الفن ، قد انتهت بأصحابها — أو بأصدقهم على الأقل — إلى الأخذ بلغة الفن الحديث .

والفنان الحديث لا يتغنى ، كما أنه لا يندد بالحضارة الجديدة ؛ فليست هذه وظيفته ، وإنما هى وظيفة الدعاة . أما هو ، فانه ليحس فى أعماقه بهذه الهزة ، فيسعى إلى التعبير عن وقعها ورد فعلها فى وجدانه . وأنه فى ذلك لا خيار له ؛ فهو إما أن يؤدى هذه الرسالة ، وإما أن يقضى عليه بالزيف أو الهزال .

ولربما ربط المؤرخ فى المستقبل بين انصراف الفن الحديث عن العالم « البيولوجى » إلى عالم القوى الباطنة ، وبين انصراف العلم الحديث عن مدلول المادة إلى مدلول الطاقة .

مصر والحضارة الجديدة

ونحن اليوم فى مصر قد أصبحنا على أعتاب هذه الحضارة الجديدة ؛ فلا غرو أن يتطلع عدد من خيرة فناننا إلى المنابع الفنية الحية فى عصرنا ، ويأخذوا بلغة الفن الحديث . غير أن الخبرة التى اكتسبها الإنسان ، خلال الآلاف الماضية من السنين ، ينبغى ألا تذهب هباء ؛ فعلينا إذن أن نمعن

النظر فى تراثنا ، كما نمعن النظر فى التراث العالمى ، فى الوقت الذى نفتح فيه نوافذنا على شتى هذه المنابع الحية فى الفن الحديث ، ونعمق وعينا بالعصر الذى

نعيش فيه . ولن يكون لنا فن أصيل ، يعبر عن ذواتنا الحقة فى هذا العصر ، إلا من خلال التفاعل الذى سوف ينشأ حتما بين شتى هذه القوى . ومن واجبنا فى هذا السبيل ألا نخشى أى تجديد ، مهما بدا لنا متطرفاً ؛ فان أولئك الذين يخشون على

شخصيتنا القومية أن تضيع ، من كل هبة نسيم تهب عليها ، إنما يكشفون بذلك عن ضعف إيمانهم بهذه الشخصية ، وقدرتها على النماء والتطور .

والفن ، بعد ، فى حاجة إلى مواهب ، كما هو فى حاجة إلى وسط ثقافى ملائم ، يغذى هذه المواهب ، ويهيئ لها أسباب النماء والتفتح . وما نظن أن المواهب تنقصنا ؛ فنحن شعب برهن طوال العصور الماضية على قدرات هائلة ، وبخاصة فى ميدان الابداع الفنى . ولكن المواهب ، مهما يكن شأنها ، لا بد أن ينتهى أمرها إلى العقم والجفاف ، إذا هى ظهرت فى صحراء بغير ماء .

والمتأمل فى حركتنا الفنية الناشئة — نعنى فى القليل ذى القيمة فيها ، لا فى حشائشها وطفيلياتها الكثيرة — لا بد له أن يلاحظ أن هذه الحركة ما زالت حتى اليوم أشبه بالنباتات « الشيطانية » ، لم تستقر بعد جذورها ، ولم ترسخ لها تقاليد ، بحيث تصبح « حياة » فنية حقة ، يضمن لها الوفاء بكل ما قدمت من وعود .

ولا شك فى أن من أهم العقبات التى تعترض سبيل هذه الحركة ، وأشدها خطراً ، بل ربما كان أسها جميعاً ، هو انخفاض مستوى الثقافة الفنية ، ليس فقط لدى عامة الناس ، وليس فقط لدى الغالبية الساحقة من المتعلمين ، بل حتى بين العديد ممن نعدهم من المثقفين . وقد انعكس هذا الوضع على معظم أجهزتنا الثقافية المسئولة ، فبات من المتعذر عليها أن تميز بين الغث والثمين من إنتاج فنانينا المعاصرين .

وكان من نتيجة هذا كله ، أن أتيح للتيارات الأكاديمية أن تظل مسيطرة حتى الآن على الكثير من جمعياتنا وهيئاتنا وإداراتنا الفنية ، وأن تحظى فوق ذلك بالعون والتأييد من جانب أجهزتنا الثقافية المسئولة .

وكان من نتيجته كذلك أن نرى شئون الفن ، إما مغفلا أمرها كلية فى صحفنا ومجلاتنا ، وإما موكولا أمرها فى غالب الأحيان إلى من هم غير أهل لها — وهذا أدهى وأضل سبيلا ؛ إذ هو يضاعف فى بلبلة أذهان القراء ، بدلا من العمل على تنويرهم وتثقيفهم .

دور الثقافة الفنية

ولما كانت الثقافة الفنية وثيقة الصلة بالثقافة بمعناها العام ، فان العلاج الجذرى لأوضاعنا الثقافية يجب

أن يبدأ فى رأينا باعادة النظر فى برامجنا التعليمية ليس فقط فى المرحلة الجامعية — حيث يبدأ التخصص وإنما بالأخص فى المراحل السابقة التى يشترك فيها الجميع

وأمامى الآن على سبيل المثال أحد الكتب المقررة على طلبة البكالوريا فى فرنسا . إنه يتعلق بالأدب الفرنسى فى القرن العشرين . وهو الجزء السادس من سلسلة من المجلدات ، تتناول الأدب الفرنسى فى شتى عصوره ، ويدرسها بالترتيب طلبة المدارس الإعدادية والثانوية . وأول ما نلاحظه فى هذا المجلد أنه قد زين بنحو ثلاثين لوحه ، مطبوعة بالألوان طبعاً أنيقاً ، وتمثل بعض آثار فنانى هذا العصر ؛ أى سيزان وفان جوج وبيكاسو وماتيس وبراك وكليه وماكس أرنست وتانجى وميرو وشاجال . . . ونلاحظ ثانياً أن هذا المجلد الخاص بالأدب قد اشتمل مع ذلك على فصل عن فنون التصوير والنحت والعمارة والموسيقى والسينما فى القرن العشرين ؛ وهو فصل قصير نسبياً ، لكنه كبقية الفصول مكتوب بعناية ودقة وفهم عميق . . ونلاحظ ثالثاً اهتماماً كبيراً بالشعر الحديث ، وبالكشف عن أسراره ونواحى الجمال فيه . : ونلاحظ رابعاً أن طلبة البكالوريا فى فرنسا لا يدرسون فقط بروست وفاليرى وجيد ومورياك وكلوديل وغيرهم من الأدباء حتى ألبير كامو وسارتر ، بل حتى آلان روب جرييه وناتالى ساروت ؛ وإنما يدرسون أيضاً شيئاً عن فلسفة برجسون ، وشيئاً عن السريالية ، وشيئاً عن الوجودية ، وشيئاً عن فلسفة العبث ، وشيئاً عن مسرح الطليعة . . . والسريالية على سبيل المثال قد خصص لشرحها ونصوصها ثلاثون صفحة . . . وأظن أنه يكفى أن نقارن هذا المجلد — لا من حيث وفرة مادته فحسب ، ولكن من حيث مستواها الفكرى على الأخص — بنظائره من الكتب المقررة فى مدارسنا الثانوية ، لندرك مدى التخلف الثقافى الذى نعيش فيه . ولو أن المقارنة امتدت إلى كتب التاريخ والجغرافيا أو العلوم أو الرياضة ، لوجدنا نفس الاختلاف فى المستوى . .

ولكن لنعد إلى حركتنا الفنية . فكيف نعمل — فى ظروفنا الحاضرة — على تثبيت أقدام هذه الحركة الناشئة ، بحيث نكفل لها أسباب الخصب والتأصل ، حتى يصبح لنا يوماً فن ، نفخر به بين الأمم . . .

وهـذا بالضبط هو السؤال الذى تصدى مشروع التفرغ للاجابة عنه . فعندما تقرر

تنفيذ هذا المشروع من ست سنوات ، لم يكن ذلك من باب الترفيه عن الفنانين ، ولا من أجل تيسير سبل الحياة لهم ، وإنما جاء هذا القرار علاجاً لأزمة ملحة ، أوضحتها الدراسة الواعية المتبصرة لأوضاعنا الثقافية بوجه عام ، ولحركتنا الفنية بوجه خاص ، ليس فقط من حيث ماضيها وحاضرها ، ولكن بالنظر خاصة إلى مستقبلها . والذى لاحظه الدارسون أن العديد من ذوى المواهب الذين ظهروا بيننا خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية ، قد اضطروا فى سبيل العيش — وبحكم أوضاعنا الاجتماعية — إما إلى الالتجاء إلى الفن التجارى أو ما يشبهه ، وإما إلى الالتحاق بسلك الوظائف الخاصة أو العامة ، مما أدى بفريق منهم إلى التخلى عن الفن كلية ، وقد شغلهم بريق المنصب عن كل شىء آخر . . أما من ظل منهم — رغم ذلك — على ولائه للفن ، فقد استنفد عمله معظم طاقته ووقته ، فلم يبلغ فى فنه ما كان يمكن أن يبلغه لو أنه كرس له حياته .

وكان لا بد لهذا الوضع الشاذ من علاج : ولم يكن هناك من علاج سوى إنقاذ ذوى المواهب الحقة من مشاغل العيش ، حتى يتاح لهم التفرغ للرسالة التى خلقوا من أجلها . وقد بدأ مشروع التفرغ فى صورة تجربة متواضعة ، وسار فى سنواته الأولى فى حذر وتوجس . ولكنه الآن بعد أن أثمر وبرهن على ضرورته ، ينبغى أن ينمو ويتسع ، ويمتد جيلا بعد جيل ، حتى يحقق الآمال الكبيرة المعقودة عليه .

رمسيس يونان

مارينو ماريني
فنان عالمي ثائر

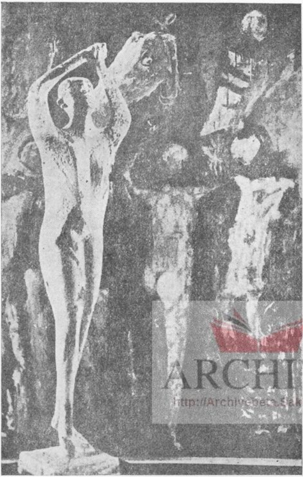
فارس فوق صهوة جواد



نشأ مارينو ماريني فى عنفوان نهضة فن النحت الإيطالى، وعلى مقربة من مدينة فلورنسا المزدانة بالتماثيل العظيمة. وعلى الرغم من أن هذا المثال الإيطالى الصاعد لم يهاجم أساليب مايكل أنجلو أو دوناتللو فى فن النحت إلا أنه اعتبر هذه الحقبة الماضية بمثابة سجن للفن. ومن آرائه أن الفنان الذى يبحث عن التقدم والحضارة لا يمكن أن يعيش فى مدينة أثرية. وهو يستشهد فى ذلك بحالته الشخصية، فقد كان من الصعوبة بمكان أن يصبح على ما هو عليه أو أن يكتشف مواهبه لو أنه واصل العيش محاطاً بهذه القوى العظيمة لفنون النحت القديمة.

وعلى ذلك هرب مارينى إلى باريس سنة ١٩٢٨ ودعم مواهبه بمساعدة فنانين مثل «بيكاسو» و «جوليو جونزلز» واستمر هذا لمدة عام واحد. وأخيراً وقع اختياره على مدينة «ميلانو» مكاناً يعمل فيه، وهذا بعد أن عاد إلى الوطن وبعد أن أصبح واحداً من أشهر فنانى إيطاليا المعاصرين.

والآن وبعد أن بلغ مارينى الخامسة والستين نجده يؤثر أن يلقب نفسه «بالأتروسكى» نسبة إلى جماعة الفنانين المشهورين بالجلد والتى ازدهرت فى مقاطعة توسكانيا قبل مجد روما وعظمتها، وهى نفس المقاطعة التى نشأ بها مارينى. وهو يلبس تماثيله الملابس الأثرية العتيقة



راقص على أطراف أصابعه

كما يحفر أعماله البرونزية بوضعها فى القوالب التشكيلية ، ويجنح إلى تلوينها تلويناً خفيفاً مستعملا فى ذلك الأصباغ الباهتة . أما التماثيل الخشبية فقد رسمها فى غير إتقان واستعمل لها الألوان المتربة. وأما بالنسبة للوحاته الزيتية فقد لجأ إلى السطحية التى تتميز بها التصويرات والرسوم المقامة على الجدران .

واعتماد مارينى وتأثره بالفنون القديمة لا يمنع من أن يكون له الفضل فى إحياء فن النحت الإيطالى فى العصر الذى ضعف فيه ووهن بعد أن تلاشى كل من التأثيرين، أولا التأثير الانطباعى متمثلا فى الفنان « ميداردو روسو » وثانياً تأثير المذهب الحركى عند المستقبليين . والواقع أن مارينى نفر منذ البداية من جميع المذاهب، واستوحى موضوعاته من الصورة الشائعة فى المدن الإيطالية ، ألا وهى صورة الجواد والفارس . وتعتبر صورة الفارس ممتطياً جواده من الناحية التقليدية رمزاً للسطوة والسلطة ، كما تشير إلى تحكم الطاقة الإنسانية الهائلة فى قوى الطبيعة . ولكن مارينى قلب الوضع التقليدى لهذه الصورة الرمزية على عقب ، فبعد أن كانت تصف العنصر البدائى أصبحت رمزاً للمأساة النهائية .

وأشار مارينى إلى أنه يرى هذه الصورة من زاوية أخرى ، ففرسانه وجياده أقرب إلى الحلم منهم إلى الحقيقة .

ويصف مارينى طريقته فى مزاولة فن النحت فيقول إنه يبتدئ أولا بالرسم ، وتظل صورة الألوان فى مخيلته حتى يجد نفسه مضطراً لإضافة اللون إلى التمثال . وتمثل رسوماته على المادة الجامدة دليل انحرافه وشروده ، كما تمثل أيضاً عن طريق الألوان فن مارينى المعبر . ويصف مارينى أعماله الأخيرة بقوله إن نماذج الفرسان وما آلت إليه هى رموزاً للكرب والعذاب اللذين سيطرا على مشاعره عندما قام بمسح شامل للحوادث المعاصرة . فالقنبلة الذرية قد صبغت الإنسان بصبغة التدمير حتى أصابه التحجر ، ولم يعد الإنسان هو الذى يقود ويأمر ، بل الآلة هى التى تتحكم وتقود، تقود هذا الإنسان .

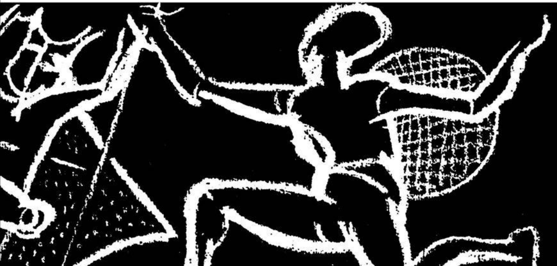
وعلى الرغم من هذه الصورة البشعة للإنسان ، بعد أن قهره القلق واستبد به الخوف فهو ما زال فى رأى مارينى رمزاً للكائن الذى ينبض بالحياة ، أو كما يقول مارينى « ليس هناك أعظم من البشرية » .

مسرحنا بين الأصالة و المعاصرة

جــــلال العشـــرى

● العالمية معناها أن يعمق الكاتب إنسانيته من خلال التعبير عن ذاتيته التى لا تختلط بذات أخرى من الذوات ، وأن يستوعب محليته من خلال إحساسه بسمة الحياة وارتفاع آفاقها وعمق أغوارها ، وبذلك يستطيع أن يحقق العالمية بمزاياه الإنسانية التى يشترك فيها مع بنى الإنسان .

● إن القرحة الكبرى فى معدة الأدب المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجل تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء ، محاولة فى الوقت نفسه و بكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح إلى المستوى الفوق والجمالى الحديث .





يجئ هذا المقال فى نهاية الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لإثبات الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد، بعد أن تهيأ لاستقبال كل عود أخضر للأمل ينبت على وادينا العظيم ، ويمكن إنساننا المصرى المعاصر من العكوف مرة أخرى على صناعته الأصيلة .. صناعة الحضارة .

المسرح وروح العصر

ولم يكن عبثاً ولا مصادفة ، بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن يتجه الجهد البشرى فى هذه الفترة بالذات إلى المسرح ، ليس فقط لأن المسرح أبو الفنون ولا لأنه أعرق ثمرة فى شجرة الحضارة، ولكن لأنه الفن الذى يشكل قبل أى فن تعبيرى آخر، نوعاً من الخلاص بالنسبة لإنسان هذا العصر الذى أعياه البحث عن اليقين فلم يعد يجده فى أى شىء .. لا فى وجدان القلب الذى لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، ولا فى المنهج العلمى الذى لا يزيد على كونه احتمالات ودرجات من الاحتمال ، ولا فى أساليب السياسة أو الدبلوماسية اللذين فقدا سلطانهما بشكل ملحوظ ، لا فى شىء من هذا كله حتى أصبح إنسان هذا العصر يعيش برئتين لا تتنفسان إلا الخوف وعينين لا تريان إلا الظلام .. فالجنون



من الممكن أن يتغلب فى موقف يائس ، والسأم هو الداء الذى يقتات بأعصاب الضمائر ، والإحساس باللاجدوى أو اللامعنى هو الطلاء الذى يغطى وجه العصر . . فكل شيء فقد جدواه ، وكل شيء فقد معناه . . ولم يعد هناك شيء حق أو شيء باطل . . شيء جميل أو شيء قبيح . . شيء خير أو شيء شر . . لأنه لم يعد هناك شيء على الإطلاق .

فنمط الإنسان المعاصر ليس هو « هاملت » ، الذى فقد القدرة على الفعل لتعدد وجوه الإمكان وإحساسه بقدرته على الاختيار ، وإنما هو نمط الإنسان الذى يرى أكثر مما يجب .. ويعرف أكثر مما يجب.. ولكنه لا يريد أن يفعل شيئاً .. وبين وضوح البصيرة وضعف الإرادة يسقط الفعل ويغترب الإنسان.

فالشعور بالغربة أو الاغتراب هو الطابع الغالب على إنسان العصر ، وليس هو الاغتراب السطحى أو الاغتراب الطارئ الذى يرجع إلى السفر أو الهجرة أو الانتقال، ولكنه الاغتراب العميق . . الاغتراب الكامل . . الاغتراب الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى .

فغريب العصر ليس هو الغريب الرومانسى الذى صوره جوته فى « آلام فرتر » يستعذب الألم ويجتر الأسى ويرى أن بطولته فى الفرار ، ولا هو الغريب الوجودى الذى صوره كامى فى « أسطورة سيزيف » يعرف أن العبث هو جوهر الحياة . وأن العالم والإنسان لا معنى لها ؛ ومع ذلك يقبل وجوده ويحتمله لأن البطولة عنده فى الاستمرار ، ولا هو الغريب الساخط الذى صوره كولن ويلسون فى كتاب « اللامنتمى » يحاول أن يحقق ذاته فى عمل فنى فيجئ تحقيقه ناقصاً لأنه إما أن يشبع عقله على حساب وجدانه أو يشبع وجدانه على حساب عقله أو يشبع جسده على حساب الاثنين الآخرين ؛ والبطولة فى أن يجمع بين فكر الكاتب لورانس ووجدان الرسام



ت . الحكيم

فان جوخ وتحكم راقص الباليه نجنسكى فى أعضاء جسده . أقول إن غريب العصر ليس هو غريب جوته ولا غريب كامى ولا غريب كولن ويلسون ولكنه الغريب الذى صوره هنرى باربوس فى رواية « الجحيم » يعيش وحيداً فى غرفته بالفندق ويرى الآخر من ثقب الباب . فكلانا غريب عن الآخر ، وكلانا يرى الآخر من ثقب الباب ، وكلانا ليس له بيت ولا مأوى لأننا غرباء نعيش فى عالم غريب .

لهذا كله ولكثير غيره كان المسرح يشكل نوعاً من الخلاص بالنسبة لهذا الإنسان الغريب الضائع ، فهو الفن الذى لا يتم بالتلقى عن طريق جهاز أو آلة كما فى السينما أو التليفزيون بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة . . . ففيه تلغى مادياً ومعنوياً المسافة القائمة بين الفنان المبدع والجمهور المتذوق، إذ يلتقيان فى وقت واحد فى بيت واحد ، وفيه يذوب الشعور بالوحدة أو العزلة الذى يلازمنا عند مطالعة رواية أو قصيدة ليحل محله نوع من التجاوب بين جمهور جمعهم حفل عائلى ساهر ، وفيه لا نكتفى بأصوات الصمت التى نسمعها فى اللوحة التشكيلية ولا برؤى اللحن التى نتخيلها فى القصيد السيمفونى، لأن المسرح هو

الفن الجامع بين الموسيقى والشعر . . بين الرقص والغناء . . بين التمثيل والتصوير . وفيه أخيراً نشعر بالقيمة الحقيقية التي للعمل ، أي للعمل باعتبار جوهره الروحي وهو الجهد المبذول . لأننا إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر تعمقاً وجدنا

أن العمل كما يقول الفيلسوف المعاصر موريس بلوندل يتخذ من المجهود وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تنم عن الأثرة . وتفسير ذلك

ميتافزيقياً أن الإرادة لا يمكن أن تصبح غاية في ذاتها لأن اعتبارها غاية من شأنه أن يصيبها بالعجز ، لذلك كان لا بد للإرادة أن تبحث عن وقود تعمل به ومعنى تعمل له ، لأن الإرادة بما هي عاملة لا بما هي عاطلة هي الشيء المشروع . والشكل المسرحي من بين سائر الأشكال الفنية هو الشكل الذي لا يتحقق إلا بفضل العمل ، هذا العمل كما يقول آرثر ميلر هو الذي سيعجل بمجيء « المسرح الإرادي » الذي يمد جذوره في تربة الحرية الإنسانية ، ومنها يرتفع حتى يقبض على نجوم السماء !

نحن والمسرح العالمي

يقول الكاتب المعاصر آرثر كويسلر « إنه لا القديس ولا الثائر . . اليوجي والكوميسار . . يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، لأن الانقاذ الوحيد هو في اندماج هذين العنصرين » . والكاتب

المسرحي هو هذان العنصران مندمجين ، وعندما أقول الكاتب المسرحي لا أعني الأديب الخالص الذي يرصف ألفاظاً ، ولا المفكر الخالص الذي يغزل أفكاراً وإنما هو الأديب المفكر أو أديب الفكرة . . . فعصرنا هو عصر الفكر ، لا الفكر النظري الخالص الذي يبدأ وينتهي في رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان ، الفكر الذي يخرج من العقل لا ليخاطب العقل ، بل ليتلقفه الإحساس فيحيله إلى صورة ترى ، وكلمة تسمع ، وحركة تدرك ، إنه باختصار الفكر الحسي أو الفكر

المحسوس ، حسي لأنه يتحول إلى شيء أو شخص أو موقف ، ومحسوس لأننا لا نتلقاه بل نلتقي به . . ذلك اللقاء الحي المباشر .

هذا الطراز من كتاب المسرح هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذي لا نلقاه في آداب لغتنا المعاصرة ونلقاه في آداب اللغات العالمية الأخرى . . مما يجرنا إلى إثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين كتاب المسرح المصري تلك النظرة الواسعة إلى الكون ، وذلك الإحساس الشامل بما فيه من مظاهر الصراع وأسرار الحياة ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ، وتلك الوسائل النابضة بالتصوير والتعبير مما نلقاه في آداب اللغات الأخرى ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « العالمية » على نحو ما تتمثل في الكثرة من كتاب المسرح العالمي المعاصر ، فنظرة ولو عابرة إلى هؤلاء الكتاب ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى . . معنى العالمية . . مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير . . . منهم من غلبت عليه الثورة الفكرية مثل برتولد برخت ومنهم من غلب عليه الفكر الثوري مثل جان بول سارتر . منهم من وقفت ثورته عند حدود المضمون دون أن تتعداه إلى الشكل مثل جون أوزبورن وجون شتاينبك ومنهم من اشتملت ثورته على الشكل والمضمون معاً مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، منهم من تمثلت ثورته في إحياء الدراما الإغريقية حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء يجمعها نسق فني متكامل كما فعل فاجنر في دراماته الموسيقية ، ومنهم من تعاطى الدراما القديمة بمنظور عصري كما لو كان يطل على

بلاد اليونان من فوق طائرة كما فعل كوكتو فى مسرحياته التعصبيرية ، منهم من ارتد إلى واقع عصره يحاول إصلاحه بمسرح قومى يخترق به فى نفس الوقت الحجاب العالمى الحاجز كما فعل بيراندللو فى إيطاليا ولوركا فى أسبانيا وأونيل فى الولايات المتحدة ، ومنهم من اتجه فوراً إلى الإنسان فى أى بقعة من العالم يخاطب إما واقعه الاجتماعى كما فعل ميللر أو واقعه الفلسفى كما فعل كامى أو واقعه الروحى كما فعل إليوت . منهم من اتخذ الأسطورة إطاراً والرمز لغة كما فعل أنوى وجان جيرودو ، ومنهم من اتخذ السيريالية محوراً واللاطبيعية مداراً كما فعل سالكرودوربنات، ومنهم من لا يزال يتحسس خطاه ويتقدم بمحاولاته التجريبية الواعدة كما فى حالتى إدوارد ألبى وشتاينبك وشيلا ديلانى : فالعالمية عند الواحد منهم معناها أن يعمق إنسانيته من خلال التعبير عن ذاتيته التى لا تختلط بذات أخرى من الذوات ، وأن يستوعب محليته من خلال إحساسه بسعة الحيـــاة وارتفاع آفاقها وعمق أغوارها ، وبذلك يستطيع أن يحقق العالمية بمزاياه الإنسانية التى يشترك فيها مع بنى الإنسان .

لماذا خلت العربية من المسرح ؟

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع ذلك لعلة فى الطبيعة العربية ذاتها تجعلها خلواً من ملكة الفن الدرامى ، عاطلة عن أى إبداع فى هذا المجال ؟ أم هو سبب عارض يرجع إلى ملابسات الواقع الخارجى دون أن يكون راجعاً إلى نقص فى المواهب أو قصور فى الملكات ؟

أغلب الظن أنه إذا كان مرض العقم الذى أصيب به فن الدراما العربى قد نجت من الإصابة به فنون الفكر والشعر ، فهذا أدعى إلى الإيمان بالعبقرية العربية وقدرتها على الإبداع فى مجال الفن الدرامى على نحو ما أبدعت فى غيره من مجالات الفنون الأخرى .

وسبب ذلك أن العرب القدامى عندما تصدوا لنقل علوم اليونان لم ينقلوا منها ما يمس الدين ولا ما يوحى للإنسان بفكرة الصراع ، خاصة إذا كان الصراع مع الآلهة . هكذا نقلوا العلوم «الاستاتيكية» التى لا تتعارض ومواضعات العالم الإسلامى . . : كالمنطق والفلسفة ، والطب والفلك ، والهندسة والرياضيات ، ولكنهم لم ينقلوا شيئاً من الفنون الدرامية على الإطلاق . ربما لأن الدين الإسلامى فى صحيحه دين عبادات ومعاملات ينظر إلى الأفكار من حيث هى « عملة صعبة » قابلة للتداول بين الناس . لهذا كانت الحضارة الإسلامية حضارة جامعة بين التأمل النظرى والتجريب العملى ، ولهذا أيضاً استطاعت الثقافة الإسلامية أن تستوعب الثقافة الهلينية وأن تفيد منها فى التعرف على كنهها الحقيقى ووجدانها الأصيل ، وهنا اندلعت ثورة الفكر الإسلامى على معطيات العالم اليونانى كافة ، وعلى أرسطو بوجه خاص باعتباره العارض الأمين للفكرة الإغريقية . وكانت ثورة طبيعية بقدر ما هى حقيقية لأنها نابعة من جوف الإنسان الإسلامى وطبيعة وضعه من ناحية ، ولأنها



ن . عاشور

من ناحية أخرى استمرار لفكر هذا الإنسان نفسه منذ ينابيعه الأولى فى الفقه والأصول ، والتصوف والكلام ، والنحو والبلاغة حتى شملت أغلب مناحى الفكر . . . وهكذا أفاد نقل تراث اليونان الموجود والمستجد من علوم الإسلام فيما عدا الدراما التى لم تظهر إلا فى فكرنا العربى الحديث شتلة خضراء تحتاج إلى مثل ما احتاجت إليه شقيقاتها الأخريات من ارتواء بعصارة الدراما الإغريقية، ممزوجة برجع صداها فى الدراما الغربية المعاصرة ، حتى تستوى على عودها شجرة وارفة عارفة بحقيقة قواها قادرة على العطاء من طرحها الذاتى الخالص .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد كتاب مسرحنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليضيفوا المسرحية إلى أدب خلا تماماً من كل سابقة لهذا الفن المجيد . صحيح أن الخطى الأولى شهدت ألواناً هائلة من التعثر . . إذ أنتج بعضهم قطعاً أدبية غير صالحة للأداء المسرحى مثل مارون نقاش وفرح أنطون ، وأنتج البعض الآخر قصائد غنائية تسمع ولا ترى كما فى حالتى أحمد شوقى وعزيز أباظة ، وأنتج البعض الأخير محاورات أقرب إلى التأمل الفلسفى أو النقد الاجتماعى منها إلى الحوار الدرامى كما فعل كل من عثمان جلال ومحمد تيمور .

ولكن هذه العثرات الراجعة أصلا إلى عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وجود تصور عام للفن الدرامى هى التى تفاداها الجيل الحاضر من كتاب المسرح ، وبتفاديها استطاع أن يبلور محاولات جيل الرواد وأن يضع يده على ملامح المسرحية الناضجة مضموناً وشكلا . غير أن كتاب هذا الجيل وإن كانوا بحكم منطق الأشياء يشكلون مرحلة على الطريق ، إلا أنها المرحلة التى لا تجعل لنا « مسرحاً » وإن جعلت لنا كتاب مسرح . أعنى أنها المرحلة التى تجعل من كتاباتهم المسرحية معطيات للتذوق والاستهلاك لا للخلق والإبداع ، أى للتأثير على المساحات العريضة من جمهور مسرحنا العام بدلا من قابليتها للتصدير إلى الخارج والوقوف بها كتفاً إلى كتف مع منتجات المسرح العالمى .

خريطة المسرح المصرى

فكاتبنا الكبير توفيق الحكيم قد جاء بداية رائعة لأدبنا المسرحى الحديث وكأنى به يريد أن يكون البداية والنهاية معاً ! فأعماله الأولى وإن صبها فى « تكنيك » المسرح الغربى الكلاسيكى إلا أنها حافلة بالمضمون الشرقى تارة كما فى « شهر زاد » والمضمون الإسلامى تارة أخرى كما فى « أهل الكهف » والمضمون المملوكى تارة ثالثة كما فى « السلطان الحائر » هذا فضلا عن المضمون المصرى القديم فى مسرحية « ايزيس » والمضمون المصرى المعاصر فى مسرحية « الصفقة » : أقول إن توفيق الحكيم قد جاء بداية رائعة ، ولكم كنا نود لو أنه افتتح الطريق لمن يضيف إلى عنصر الاصالة الذى أكده هو عنصراً آخر لا يقل أهمية هو عنصر المعاصرة ، أما وقد شاء أن يكون البداية والنهاية معاً ، فقد أصبح كالحائل فى سبيل كل تقدم درامى ، وأصبح لزاماً على كل كاتب جديد أن يبدأ بما يشبه الهجوم على توفيق الحكيم فى جانب من جوانبه ، بشكل مباشر أو غير مباشر . تماماً كما حدث لأرسطو فى العصور الوسطى عندما أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يقبل النقد ، فكانت كل خطوة تقريباً من خطوات التقدم العقلى مضطرة أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى قرننا العشرين .

هكذا انطلقت شرارة المسرح المصرى الجديد عندما هوى نعمان عاشور بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ، وطلع علينا بمسرحيته « الناس اللى تحت » . . . فاللغة الفصحى استبدلت بها اللغة

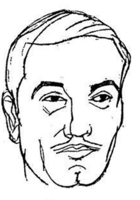
العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المليء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية مباشرة نصادفها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة أصلا من ظروف الحياة . لقد أحس نقاد المسرح وجمهوره بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « الناس اللى تحت » أن مسرحاً جديداً قد بدأ ، وأن كاتباً مصرياً يبشر بحصاد فنى وفير . ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول — على نحو ما فعل جون أوزبورن بمسرحيته الأولى « انظر وراءك فى سخط » — فمسرحية « الناس اللى فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس اللى تحت » و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمصير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب إلى الأوبريت الغنائى منها إلى العمل الدرامى . أما ما عدا ذلك من مسرحيات . . . « سيما أونطة » و « المغناطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها إنها انتكاس بمسرح نعمان عاشور وانتكاس أيضاً بالمسرح المصرى الحديث .

ومن هنا كان سعد الدين وهبه استمراراً طبيعياً للمسيرة الصاعدة التى بدأها نعمان عاشور ، كل ما بينهما من فارق هو أن شغل نعمان عاشور كان على مستوى المدينة ، وجاء شغل سعد الدين وهبه على مستوى القرية .. وهنا كانت طرافته وكانت أيضاً أصالته . فلقد اجتاز هذا الكاتب مرحلته الأولى بنجاح كبير ، بل بنجاح غير عادى ، ولا تزال فى الآذان كلمات دافئة من مسرحياته الثلاث الأولى : « المحروسة » و « السبنسة » و « كوبرى الناموس » التى تؤلف فيما بينها «ثلاثية ريفية» أشبه بسيمفونية متكاملة الأجزاء رغم ضعف الحركة الثانية . وسبب ذلك أن الكاتب فى هذه المرحلة صدر عن خبراته الوجودية بعد أن مزجها بموهبته الفنية فوضعنا أمام عمل ناجح يعبر عن « الذات » من ناحية ، ويتمثل فيه التكامل الفنى من ناحية أخرى . ولكن الكاتب بعد أن قال كل ما عنده كان لا بد له أن يصفى هذه المرحلة لينتقل إلى المرحلة الأخرى . . إلى مرحلة التصوير بعد مرحلة التعبير ، إلى المرحلة التى تقاس بالقدرة على الخلق بعد المرحلة التى تقاس بارادة الصدق . ولكن هذه المرحلة الجديدة لا تكفى فيها الموهبة ، لأنه إذا كان النجاح فى حالة تأكيد الموهبة مرهوناً بالتجربة فهو فى حالة تأكيد الفن مرهون بالثقافة ، وسعد الدين وهبه كاتب ثقافته دون موهبته بكثير ، ولذلك نجده فى الوقت الذى تسعفه فيه الموهبة تخونه الثقافة فيحدث له ذلك الصدع الدرامى العميق الذى يجعله يشعر فى مرحلته الجديدة بالتيه والاغتراب . وليس أدل على ذلك من مسرحيتيه المدينتين . . . « سكة السلامة » و « بير السلم » . والواقع أن سعد الدين وهبه عندما حاول أن يعبر « كوبرى الناموس » ليتجه إلى « سكة السلامة » وقع فى « بير السلم » !

وهنا كان لا بد من مسرح آخر يوازى المسرح الواقعى بوجهيه الحضرى والقروى .. يوازيه فى مسيرته المتمردة على المسرح الكلاسيكى ، ويعوضه ما فاته من ثقافة درامية واعية ، ويكون بحق هو مسرح الأذكياء المثقفين الذى يخاطب الجانب المنتقى من الجمهور ناشراً بينهم لغة التفاهم الحقيقية فى المسرح ، هذا المسرح الجديد هو مسرح الدكتور رشاد رشدى أو هو بالمصطلح الفنى المسرح التعبيرى ... تعبيرى لأنه يهتم بالواقع الداخلى أكثر من اهتمامه بالواقع الخارجى ، وهو إذ يحاول تصويره بأنغامه الحادة وألوانه الصارخة ولامعقوليته يتجه إلى دراما العرض الذاتى لكى يتحرر من خطة الزمن الواقعية

ومن التتابع المنطقى بين الأحداث ، ويستخدم المونولوج الداخلى لكى يعبر عن مجرى الشعور وتيار الوعى متخلصاً من التطور التقليدى لمراحل الحدث ، وأخيراً يلجأ إلى الرمز ليعبر به عن المعانى والإيحاءات دون لجوء إلى تبريرات واقعية أو تقليدية . هكذا فعل فى تنويعاته المسرحية المختلفة . . فى « الفراشة » الرومانسية المذهب ، و « لعبة الحب » الطبيعية المذهب ، و « ورحلة خارج السور » الرمزية المذهب ، و « خيال الظل » التعبيرية المذهب ، وأخيراً فى مسرحية « اتفرج يا سلام » التى انتقل فيها من الجمالية الدرامية إلى الفكرية الدرامية أو مما أسميناه بدراما الصورة إلى ما يمكن تسميته بدراما الفكرة .

وعلى الرغم من الخلاف المذهبى بين كلا المسرحين . . الواقعى والتعبيرى ، إلا أنهما « واحد » من حيث اتكاؤهما على لغة النثر المسرحى بدلا من لغة الشعر أو اللغة الشاعرة . لذلك ألحت الحاجة إلى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى . فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى . ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية



س . وهبه

أى بصبه فى قالب الدراما التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الإنسانية كلها ، بدلا من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة تثير فنياً أحاسيس غامضة مبهمة وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء . وهذا هو الفارق بين مسرح الشعراء الرواد وكتاب المسرح الشعرى الجديد ذاك المسرح الذى يعتبر عبدالرحمن الشرقاوى المسئول الأول عنه فى وقتنا الحاضر . ومع أن عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيتيه الرائدتين « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » استطاع أن يخطو بالمسرح الشعرى خطوات فسيحة إلى الأمام ، إذ كانت المسرحية الشعرية قبله شيئاً ينفرط مضمونه فى صياغته فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة ؛ أقول إنه على الرغم من المرحلة الجديدة التى بدأها عبد الرحمن الشرقاوى فى حياة المسرحية الشعرية ، فان القيمة الحقيقية لهذه المرحلة تتمثل حتى الآن فى أنه استطاع أن يصل إلى « الشعر الدرامى » أكثر من استطاعته الوصول إلى « الدراما الشعرية » أو على حد تفرقة كوكتو المشهورة لم يحقق « شعر المسرح » بقدر ما حقق « الشعر فى المسرح » .

غير أن هذه الاتجاهات جميعاً وإن نجحت فى الثورة على المسرح الكلاسيكى إلا أنها لم تنجح نجاحاً كاملا فى إيجاد المسرح المصرى أو بالأحرى فى التعرف على ملامحنا المسرحية ، لذلك كانت ثورتهم هذه ثورة ناقصة أو بالأصح نصف ثورة ، لأنهم رغم ما بينهم من فروق فردية استطاعوا أن يحققوا مصرية المضمون دون مصرية الشكل فبقى المضمون المصرى الأصيل قابعاً فى بطن الشكل الأجنبى الدخيل ومن هنا بدت المسافة واسعة بين شكل التجربة الدرامية ومضمونها أو بين محتوى الإحساس وإطار التعبير . وبدت أيضاً رائعة ثورية المحاولة التى أقدم عليها يوسف

ادريس فى مسرحيته الجهنمية « الفرافير » حيث كانت خشبة المسرح مهيأة لاستقبالها كل التهيؤ .

وبد يوسف إدريس البطل الذى تمثل ما كان شائعاً قبله على نحو مبهم مبعثر ليضرب ضربته القاضية فى تغيير وجه المسرح المصرى، وإقامة حد فاصل بين مسرحين . . المسرح المصرى المستعار والمسرح المصرى على الأصالة . ألم يقل هو نفسه إن مسرحنا المصرى شيء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون ؟ ! ولذلك فان النظر إلى العمل الفنى وحده « الفرافير » بمعزل عن الفكرة الفنية الكامنة وراءه ، المقالات التى نشرها الكاتب بعنوان « نحو مسرح مصرى » يعتبر ناقصاً أو مبتوراً . ومهما يكن من شيء فان « الفرفورية » التى دعا إليها يوسف إدريس كان يمكن اعتبارها بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية . . وهى ثورة لا تقف عند المضمون المسرحى فحسب ولا عند الشكل المسرحى فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن . ومن هنا كان حماسنا الخرافى لمسرحية « الفرافير » على الرغم من كل ما فيها من ثقوب ؛ حماسنا لها باعتبارها محاولة جريئة وجادة للتعرف على ملامحنا المسرحية وإيجاد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ؛ وباعتبارها أيضاً تعبيراً عن الأزمة المنهجية التى يعانيها الوجدان العام المثقف ، أزمة تحقيق العالمية من خلال المحلية أو أزمة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وباعتبارها أخيراً منهجاً وتطبيقه فى العثور على شكل المسرح المصرى والاهتداء من ثم إلى المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة .

أقول إن محاولة يوسف إدريس كان يمكن اعتبارها ثورة لو أنها بحق شقت طريقاً وشكلت اتجاهاً ولم تقتصر على كونها مجرد مسرحية فيها من القيم مالا يوحى لكاتبها نفسه – فضلا عن غيره من الكتاب – بعمل آخر فى نفس الاتجاه ذلك لأن أصالة المحاولة التى قام بها يوسف إدريس كانت رهناً بالعمل الثانى الذى يجيء من نفس النسيج فيؤصل التجربة ويؤكد الرؤية ويفتح الطريق طويلا وعريضاً أمـــام كل محاولة فى نفس الخط ،

أما وقد جاءت « المهزلة الأرضية » مهزلة بحق ، أقل مايقال فيها إنها لاترتفع إلى أن تكون تأثراً بيراندللو لأنها مسخ وتشويه لفن الكاتب الإيطالى العظيم

فقد أصبح لزاماً على النقد أن يعود فينقد نفسه ، أعنى أن يعيد النظر فى تقويم مسرحية « الفرافير » فى ضوء مسرحية « المهزلة الأرضية » ليجدها مسرحية فى ذاتها لا جذور لها ولا امتداد ، أو مسرحية مغلقة أقرب إلى « الحارة السد » منها إلى الطريق المفتوح ! أما عن المقالات التى نشرها الكاتب باحثاً فيها عن المسرح المصرى ، فقد أصبح واضحاً أنها ليست النظرية التى تجيء المسرحية تطبيقاً لها، وإنما هى « تنظير » للمسرحية ، أعنى أنها ليست « دعوة » إلى اتجاه جديد فى المسرح بقدر ما هى « دعاية » للمسرحية ! إن يوسف إدريس كغيره من كتاب المدرسة المصرية الحديثة ليس ثائراً ولا رائداً ولا صاحب اتجاه ، فمسرحيته شيء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هى عبارة عن مسرحية غربية كتبها مؤلف مصرى أكثر منها مسرحية مصرية كتبها مؤلف مصرى !

ولكن عود الأمل الأخضر لايلبث أن ينبت على خشبة المسرح مشخصاً فى المحاولات التى يقوم بها الكاتب الطليعى شوقى عبدالحكيم . فالرؤية الدرامية عند هذا الكاتب تتمثل أول ماتتمثل فى محاولته الجمع بين الاصالة والمعاصرة فى مسرحنا الحديث

أعنى فى محاولته الارتداد إلى ذاتنا المسرحية الأصيلة والصدور عنها من جديد دون أن ينعزل عن تيار عصره ، ودون أن يقطع الصلة بينه وبين العالم من حوله . ولا يحقق شوقى عبد الحكيم ذلك بالرجوع



ر . رشدى



ى . إدريس

إلى مسرحنا المصرى فى بساطته وبكارته وشكلة البدائى الأول والذى هو السامر والأراجوز وخيال الظل ؛ ولكن بالضرب مباشرة فى كبد الشعائر والأساطير باعتبارها الجذر الأصيل لكل عمل تراجيدى ، غير أنه فى ارتداده إلى المأثور الشعبى لايعود به غليظاً جامداً ولكن مطوراً إلى المستوى الذوقى والجمالى والمفهومات الفنية العالمية الحديثة . فهو إذا تناول معطيات الأسطورة الشعبية ، طوعها ومسحها بأسلوب المسرح وصبها فى إطار عصرى جديد . . لأنه لو اكتفى بمادة الأسطورة كما هى ، وحتى لو أضاف إليها معالجته لقيمها الاجتماعية والإنسانية واضعاً إياها فى إطار المسرح التقليدى لما زاد عن أن يكون كاتباً « متحفياً » أو سلفياً لا علاقة له بكل هذه التطورات العنيفة التى طرأت على المسرح . هكذا فعل فى أسطورة « حسن ونعيمة » وفى شعيرة « شفيقة ومتولى » وفى مأثورة « المقدر والمكتوب » فى مسرحية « المستخبى » وأخيراً فى صورة الوحش ومارى جرجس التى نراها فى قصص التاريخ ، وذلك فى مسرحيته الأخيرة « ملك عجوز » . ولكن شوقى عبد الحكيم كما قلت لا يزال عوداً أخضر للأمل تهب عليه عواصف شديدة من داخله ومن الخارج ، ويحتاج إلى كثير من الغذاء الثقافى لكى يصمد فى وجه العاصفة ، ويؤتى ما يبشر به من حصاد وفير .

لكى تكون ثورة فى المسرح

إن القرحة الكبرى فى معدة الأدب المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء، محاولة فى الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح إلى المستوى الذوقى والجمالى الحديث . والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الأجنبى الغاصب ، وما أدت إليه هذه المساحة الزمنية العريضة من إقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة وفوارق دائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان . . لغة تحيا بها وتعيش هى اللغة العامية ، ولغة تفكر بها وتعبر هى اللغة الفصحى ، وبالتالى أصبح لها أدبان « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع »

وتلك هى محنة الأدب فى مصر ، فلا هو أدب أجنبى مصفى تماماً من طمى النيل ، ولا هو أدب مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن روحها الأصيل ، متميز — وبالتالى ممتاز — عن غيره من آداب اللغات العالمية .

ولهذا لكى تكون ثورة فى ميدان الدراما ، لابد وأن تكون شيئاً يشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعراً على الحقيقة لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء ،

وأعلن العقاد أيضاً فى هذه المقالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها على طول ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب إنسانى مصرى عربى » .

« انسانى » ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة » .

« ومصرى » ، لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . « وعربى » ، لأن لغته عربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية » .

هكذا تكون الثورة الأدبية ، وهكذا يكون وضوح الرؤية بالنسبة لكل ثائر فى الفكر أو فى الأدب أو فى غيرهما من الفنون . . . هكذا فعل لوركا فى أسبانيا وأوكيزى فى أيرلندا وأندريتش فى يوجوسلافيا وكزانتزاكيس فى اليونان وطاغور فى الهند ، بل وهكذا يفعل كل فنان عظيم يريد حقاً أن يتمثل فى فنه الذات القومية ليعبر بفن بلاده حيز المياه الإقليمية إلى حيث نطاق الفن العالمى .

ولو وجد بيننا هذا الإنسان لكان بحق هو إنسان عصره ؛ لو وجد فى ميدان الفلسفة لكان هو فيلسوف العصر ، ولو وجد فى ميدان الأدب لكان هو أديب العصر ، ولو وجد فى ميدان الفن لكان هو فنان العصر ، ولو وجد فى ميدان المسرح لكان هو كاتب عصرنا المسرحى .

فإلى أن تجئ يا أيها الإنسان ! !



ع . الشرقاوى

لكى نواكب المسرح العالمى

قلت فى مطلع هذا الكلام إن هذا المقال يجئ فى نهاية الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لإنعاش الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، والسبب فى ذلك كما قلت فى بداية هذه الفترة أننا أغرقنا المسرح بممكنات كثيرة بقصد إنهاضه والوصول به إلى مستوى فنى نظيف دون أن نعى تماماً أننا بنفس هذه الممكنات نستطيع أن نصنع للمسرح نهضة

حقيقية ونستطيع أن ننتكس به أو نتقدم به إلى الوراء !

فهذه الممكنات لم تكن تستهدف النهوض بما يدور على خشبة المسرح بقدر ما كانت تستهدف النهوض بما يدور فى الصالة .. أعنى أنها لم تهتم بابعاد العمل المسرحى الثلاثة .. النص والتمثيل والإخراج بقدر ما اهتمت بالبعد الرابع أو الجمهور . . .

وهذا الاتجاه كان يمكن أن يكون سليماً فقط فى بداية هذه الفترة ، ولكنه اتجاه على جانب كبير من الخطورة . والخطورة فيه أن المسرح هو الذى يخلق جمهوره وليس العكس ، بينما الذى حدث فى تاريخ المسرح العالمى أن الجمهور هو الذى كان يخلق المسرح . هكذا خلق الجمهور مسرحه فى العصر الإغريقى القديم لأن المسرح عنده كان نوعاً من الطقوس والشعائر ، كما كان كذلك فى العصور الوسطى فى مسرحيات الأسرار الدينية . وهكذا أيضاً خلق الجمهور مسرحه فى أيام شكسبير الذى جاء فى منتصف القرن السادس عشر ليجد المسرح من الملاهى التى لا يستغنى عنها أبناء العاصمة ، وهكذا أخيراً فى العصرين الحديث والمعاصر .

أما عندنا حتى الآن فالمسرح هو الذى يعمل على خلق جمهوره ، والخطورة فى ذلك أن يقف هذا الخلق عند مجرد اجتذاب الجمهور وترغيبه فى المسرح دون أن يتعداه إلى تربية الجمهور تربية درامية ، وتدريبه على ما يسميه فيرجسون « بالحساسية التمثيلية » أو الحس المسرحى . والفرق بين الحالتين هو أن الجمهور فى الحالة الأولى يتجه إلى المسرح بنفس السرعة التى ينصرف بها عنه ما دام الأمر ليس عملية تربية وتكوين بقدر ما هو عملية اجتذاب قد لا تكون لها علاقة بالفن الدرامى أو المسرحى على الإطلاق . وذلك مثل تخفيض ثمن التذاكر ، والاستعانة بنجوم السينما ، ومسرحة روايات لكتاب لامعين ، وتعبئة المسرحية بألوان من الرقص والغناء ، تماماً كما حدث طوال فترة الإنعاش — ولا أقول الأنتعاش — وكان من نتائجه أن اتجه الجمهور إلى مسرح التليفزيون أو المسرح التجارى أكثر من اتجاهه إلى المسرح القومى أو المسرح العالمى .

مثل هذا الجمهور لا يمكن أن يكون جمهور مسرح ، ولا يمكن أن يعتمد عليه فى نشوء نهضة مسرحية ، وعلى ذلك فالمشكلة الحقيقية التى يعانيها الوجدان المسرحى المعاصر هى مشكلة الغذاء الذى يقدم لهذا الجمهور الوليد ، والذى بفضله يستطيع أن ينمو ويتطور ويترك مرحلة الرضاعة والفطام ليبلغ سن الرشد .

هذا الغذاء هو فى المقام الأول تعاطى المسرحيات العالمية تعاطياً واعياً وعميقاً يصل إلى حد الإدمان ، على ألا يكون هذا التعاطى بقصد الترفيه والاستهلاك ، ولكن بهدف الفهم والتذوق والتأثير على كلا قطبى التجربة الدرامية . . . أعنى الكاتب المعطى والجمهور الآخذ ؛ والعطاء هنا بمعنى الخلق والإبداع والأخذ بمعنى المتعة الذهنية الرفيعة لا الترفيه الحسى الرخيص .

بمثل هذا المنهج نستطيع من ناحية أن نعوض المسرح ما فاته من إغفال العرب القدامى ترجمة المسرح الإغريقى واتخاذه قاعدة لإطلاق أدب عربى مسرحى فيه من الأصالة ما فى آداب اللغة العربية الأخرى . ونستطيع من ناحية أخرى أن نستأنف مسيرتنا المعاصرة فى التعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية وتحديد جهاتنا الأصلية فى ضوء ثقافة درامية عالمية .

الترجمة هى الطريق

على أن أحداً لا ينكر الجهود الأولى التى ظهرت فى بواكير نهضتنا الأدبية الحديثة وكان لها فضل حرث الأرض ورصف الطريق . ولعل الدكتور طه حسين كان على دراية تامة بفعالية هذا المنهج عندما استهل ريادته الأدبية بترجمة أعمال سوفوكليس ، وحذا حذوه فئة من المترجمين فى طليعتهم الشـــاعر خليل مطران الذى ترجم تراجيديات شكسبير . غير أن حركة الترجمة لم تمض بعدها فى طريقها الصاعد ولكنها تعرجت وتقهقرت ثم توقفت إلى أن هبت من جديد فى شـكل « فورة » ولا أقول « ثورة » لأن الثورة لها خطة ولكن الفورة شىء بلا تخطيط .

وما أحوج حركة الترجمة فى وقتنا الحاضر إلى أن تسير وفقاً لمنهج انتخابى ارتقائى .. ينتخب من المسرحيات أروعها ويرتقى بها من العصر الاغريقى القديم صاعداً إلى العصر الحاضر ماراً بعصر النهضة والعصر الحديث .

وما دامت حركة الترجمة أكثر من أية حركة أخرى بيدها خلاص مسرحنا المعاصر ، فلا بد لنا من إضاءة جوانب هذه الحركة بالضغط على عدة اعتبارات ، وربما كان اختيار المسرحيات التى تترجم فى طليعة هذه الاعتبارات ، ذلك لأن المشكلة التى يعانيها قارئ اليوم ليست هى قلة المسرحيات المترجمة ، بل كثرتها ، أعنى أن مشكلته ليست مشكلة احتياج وإنما هى مشكلة اختيار . . اختيار المسرحية التى يقرؤها أو يشاهدها فيحس فعلا أنه قد تناول وجبة غذائية كاملة ولم يكن يمضغ «لباناً» . صحيح أن ترجمة أية مسرحية هو فى ذاته عمل نافع ، ولكن قراءة أو مشاهدة أية مسرحية مترجمة ليس بالشىء النافع فى كل الأحوال .

نعود فنقول إنه بعد هذا كله يجب النظر فى المسرحيات التى تترجم فينظر إليها من الداخــل والخارج سوياً ، أعنى من حيث انطوائها على قيمة إنسانية عامة تستثير الحساسية الجمالية والأخلاقية لدى الجمهور ، ثم من حيث الدور الذى قامت به المسرحية فى توصيل التيار الفنى فى بلادها وفى العالم كله .

بعد هذا ننتقل إلى الوجه الآخر من مشكلة الترجمة ؛ ننتقل من الأشياء التى تترجم إلى الأشخاص الذين يقومون بالترجمة ، فالملاحظ عندنا الآن أن المسرح هو « الموضة » الأدبية السائدة ، وأن معظم مثقفينـا كما عهدناهم كثيراً يسرعون إلى ارتداء أحدث الأزياء ، فهم كالجوقة الموسيقية التى تنطلق دفعة واحدة لتردد شيئاً واحداً . هكذا فى أيام القصة القصيرة كان معظم مثقفينا كتاب قصة ، وهكذا فى أيام الشعر الجديد كانوا شعراء جدداً ، وهكذا فى أيام النقد كانوا جميعاً نقاداً ، وهكذا هم اليوم كتاب مسرح أو مترجمو مسرحيات ، وعما قريب عندنا تنحسر موجة المد المسرحى لتتجه إلى السينما ، سنجدهم جميعاً كتاب سيناريو وحوار .



شوقى عبد الحكيم

وليس الاهتمام بالمسرح فى حد ذاته مشكلة ، وإنما المشكلة فى الذين يهتمون به لمجرد أنه « موضة » هذه الأيام ، من غير أن يدركوا أنها ليست « هيصة » ، وإنما هى نهضة أوينبغى أن تكون نهضة ، نهضة جذرية تتجه إلى الجمهور أولا وقبل كل شىء ، ذلك الجمهور الذى يحتاج إلى تربية درامية صادقة ، والذى بدونه واعياً ومتطوراً لن تكون ثمة نهضة مسرحية على الإطلاق .

وهكذا نرى أنه كما يجب النظر وإعادة النظر فى المسرحيات التى تترجم ، يجب النظر وإعادة النظر فى الشخص الذى يترجم فيعمل الحساب لاهتمامه بالفن المسرحى وانشغاله به وفيه حتى تكون ترجمته ترجمة مسرحية وليست ترجمة والسلام .

من خلال هذه الزوايا التى نظرنا بها إلى مشكلة الترجمة فى المسرح ؛ ندرك مدى أهمية النص المسرحى المترجم فى هذه الفترة الخلاقة من تطلعنا المسرحى ؛ وهى فترة يمكن — كما قلنا — أن تدفع بالمسرح إلى الأمام فى الوقت الذى يمكنها فيه أن تندفع به إلى الوراء .

جلال العشرى

الترجمة فن

لماذا نترجم ؟ وما الذى نترجمه ؟ هل هناك شروط للترجمة . . ما هى ؟ وهل هناك مذاهب للمترجمين . . ما هى ؟ وهل هناك الفرق بين الترجمة والتعريب ؟ وما الرأى فى ترجمة الشعر . هل يترجم أم لا . . وكيف ؟ وكذلك الكتب المقدسة . . هل يجوز ترجمتها وكيف يمكن ذلك ؟ وترجمة القرآن . . هل هى شىء جائز . . وما الرأى فى تعدد ترجماته فى كثير من اللغات ؟ وأخيراً . . كيف يمكن تعريب الأعلام الأجنبية وكتابتها بحروف عربية ؟

هذه كلها وكثير غيرها هى بعض القضايا الهامة والهامة جداً التى طرحها الأستاذ محمد عبد الغنى حسن فى دراسته الجديدة والجيدة معاً عن « فن الترجمة » أو النقل من لغة إلى أخرى . ولعل أطرف ما فى هذه الدراسة أنها تعتبر الأولى من نوعها والرائدة فى هذا الميدان . . ذلك أن « فن الترجمة » بخلاف غيره من الفنون الأدبية الأخرى كفن التراجم وفن النقد وفن المسرحية وفن الخطابة لم يعالج فى الإنتاج الفكرى العربى بكتاب واحد حتى الآن . والأغرب من هذا أن المترجمين والنقلة من غير العرب والعرب فى القديم والحديث لم يهتموا — كما لاحظ المؤلف بحق — بالكتابة فى أدب الترجمة وفنها اكتفاء منهم بممارسة الترجمة نفسها ومعاناة العمل فيها بغض النظر عن التأليف أو الكتابة فى قواعدها وطريقتها .

ومن هنا لا من هناك جاءت هـــذه المحاولة الرائدة فى معالجة « فن الترجمة » فى الأدب العربى . . لا من حيث هو تاريخ لحركة النقل والترجمة ، ولا من حيث هو حديث عن النقلة والمترجمين ولكن من حيث هو فن قائم بذاته له شروطه وقواعده ، وله مذاهبه وميادينه ، وله ألفاظه وحرفيته وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة الأثر .

والحق أن محاولة الأستاذ عبد الغنى حسن تزداد أهمية فى هذا الوقت بالذات الذى انتعشت فيه حركة الترجمة انتعاشاً ثورياً هائلا لم يقف بها عند مجرد النقل من اللغتين الانجليزية والفرنسية ، بل امتد ليشمل النقل من أكثر لغات العالم فضلا عن كل ما يتعلق بثقافة الكلمة المطبوعة ؛ بل إن هذا الكتاب ليجىء على ميعاد مع الاتجاه الثورى الرائع إلى تعريب الدراسة فى الكليات غير النظرية إيماناً ، بطواعية اللغة العربية على الوفاء بكل الاحتياجات المعاصرة ، واعتزازاً بها وإثراء لمفرداتها فى وقت واحد .

ولا شك فى أن المؤلف بتتبعه الدقيق للمكتبة العربية فى القديم والحديث فضلا عن تمكنه من اللغة العربية ودرايتـــه بخصائصها وأسرارها ومناحى الإعجاز فيها ، استطاع أن يعالج موضوعه بإحاطة كبيرة وتعمق أكبر . على أن الكثير من مشكلات الترجمة لا يزال طريح البحث ، والاتفاق على تعريب الأعلام لم يتم بعد مما يجعل الكتاب نواة لكتب أخرى يسهم فيها أولئك الذين عانوا مشكلات الترجمة واحتكوا بها احتكاكاً مباشراً وخرجوا منها بعد هذا كله بحصاد فنى وفير .

● ●

السينما المصرية



● السينما لا تكون عالمية فى النهاية إلا إذا كانت فن الإنسان ، أى إذا اتصلت بالإنسان وعالجت قضاياه ، وكلما كان المضمون إنسانياً بقيت المعالجة دون أن تبلى على مر الزمن .

● كانت الثورة حلا حتمياً لفساد الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، التى لم تكن السينما فيها نبتاً شيطانياً بقـدر ما كانت دليلا على فسادها .

بين المحلية والعالمية

على شلش



١ – القضية :

كثيراً ما نسأل أنفسنا : إلى متى نظل محليين فى نطاق لغتنا العربية لا نتعداها ؟ وما السبيل إلى أن يحس بنا العالم أدباً وفناً بعد أن أحس بنا مجتمعاً وثورة ونظاماً ؟ وهل أدبنا وفننا بمختلف أنواعهما فى منزلة دون ما ينتجه العالم من حولنا خارج مجال عربيتنا ؟ وكيف نصل ماضينا وتراثنا العريقــين بحاضرنا المتفتح الخلاق ؟ كيف نعلن للعالم أن لدينا قصصاً وأشعاراً ومسرحيات وأفلاماً لا تقل عما ينتجه أعلام هذه الأنواع ممن نسمع عنهم أو نقرأ لهم ؟

معنى هذا كله – إن شئنا تحديده واختصاره – هو أن السؤال الأساسى الذى يشمل كل هذه الأسئلة السابقة يكون : هل أدبنا وفننا محليان أم عالميان ؟

● إن العالمية فى السينما لا تلغى الطابع القومى على الإطــلاق ، بل إن السينما كلما ارتبطت بواقعها المحلى وتعمقته ازداد طابعها العالمى ثراء وحيوية .

والحق أن مجرد إثارة السؤال يشى بالأتهام للنفس والإحساس الذاتى بالقصور . فلم نر أحداً ممن نريد إسماعهم صوتنا يسأل مثل سؤالنا هذا ، ولم نسمع عن أوربى أو أمريكى تساءل كما تساءلنا . وإنما أقل ما نعرفه أن هؤلاء ينتجون ويجودون ما ينتجون ولا يتساءلون كما نتساءل . فأول واجباتنا إذن أن نتعلم إجادة ما يوكل إلينا من أمور فى مختلف الميادين ، قبل أن نتعلم إثارة مثل هذه الأسئلة أو غيرها . ذلك لأننا نكاد أن نقلب كل شىء بحثاً عن الوجه العالمى . وليس من عيب بالطبع أن نغار على أنفسنا ، ولكن العيب أن نغالى فى تقدير أنفسنا .

٢ — عالمية الفن السابع :

والآن ، وقد بلغنا هذه النتيجة ، نتساءل مرة أخرى : ما نصيب السينما بوجه خاص من هذه القضية المطروحة .. قضية المحلية والعالمية ؟ إن عمر هذا الفن السابع لا يتجاوز سبعين سنة ، ومع هذا حقق من النجاح والفعالية ما لم تحققه فنون أخرى تكبره بأضعاف عمره ، وتكاملت لغته القائمة على الصور ، واكتملت مفرداتها وقواعد نحوها . ونتيجة لقيام هذه اللغة على الصور أصبح من البديهى أن يقال إن اللغة السينمائية لغة عالمية ، أى أنها تتمتع بقابلية مذهلة للفهم دونما حاجة لعناء كبير من جمهور المتذوقين على اختلاف اللسان والزمان والمكان .

ولعل هذه الخاصية الأخيرة للسينما أوضح ما تكون فى عهدها الأول ، حين كانت صامتة بكماء . فقد كان الصمت نفسه ناطقاً على نحو بليغ ، بل إن السينمائيين فى ذلك العهد لجئوا إلى ما يمكن أن نسميه بالصور المسموعة بصرياً ، مثلما فعل المخرج الروسى ايزنشتين فى فيلم «أكتوبر» حين جاء بمناظر كبيرة متتالية Close-up لأحذية القوزاق وهم يرقصون كى يجعل للرقص إيقاعاً محسوساً . وكذلك فعل المخرج الفرنسى مارسيل كيرييه فى أحد أفلامه ، حين أراد أن ينقل على الشاشة الجو الصاخب لأحد الملاهى الليلية ، فلجأ إلى المناظر الكبيرة للآلات الموسيقية وألف بينها عن طريق المزج Dissolve ، أى اختفاء المنظر تدريجياً فى نفس الوقت الذى يظهر فيه المنظر التالى تدريجياً .

غير أن ظهور الصوت قلب هذه الجماليات السينمائية رأساً على عقب . وثار اعتراض وجيه للوهلة الأولى مؤداه أن خاصية اللغة العالمية السابقة قد فسدت . لكننا إذا أنعمنا النظر قليلا ثبت لنا بطلان الاعتراض . فالصمت الذى فرض على السينما طوال شبابها كان نتيجة للعجز ، وليس نتيجة اختيار إرادى حر . ومع هذا كله ازدادت قيمة الصمت نفسه ، واشتد الطلب عليه كعنصر درامى ، ولم يؤد النطق إلى إفساد خاصية اللغة السينمائية العالمية ، وإنما أدى — ضمن ما أدى — إلى إغناء هذه اللغة نفسها بالواقعية . وطبيعى أن الواقعية كتصور ورؤية إنما هى وسيلة فعالة من وسائل تحقيق عالمية اللغة السينمائية والاحتفاظ بدلالاتها واشتقاقاتها .

وهذا ينقلنا إلى بعد آخر من أبعاد عالمية اللغة السينمائية . ذلك لأن البعض يرى فى السينما فناً للمكان وقد يكون فى هذا شىء من الصحة بالنسبة لنوع معين من الأفلام ، وهو الأفلام التسجيلية Documentaries التى تعتمد على حقائق المكان بالدرجة الأولى . لكن الصحة لا تنسحب تماماً على ذلك الرأى بالنسبة للأفلام الروائية المعتادة . فنحن حين نشاهد فيلما نجد أن ما يسيطر علينا منذ اللحظة الأولى هو الإحساس بالزمان ، وليس الإحساس بالمكان ، على عكس الأفلام التسجيلية . ومن ثمة لا نجد ما يبرر للسينما أن تكون « فن المكان » وحده . وإنما هى فن المسافات وفن الزمان على السواء .



وهكذا نخلص إلى أن السينما ، بطبيعتها ، فن يتصف بالعالمية ، إذ تتحقق فيه صفة العموم Universality وقابلية الانتشار والتفوق على الصعيد الإنسانى العريض . غير أنه يبقى أمامنا بعد جوهرى هام من أبعاد عالمية اللغة السينمائية ، وقد أرجأناه إلى ما بعد الفراغ من عرض الأبعاد السابقة التى تتصف فى مجموعها بأنها أبعاد شكلية ، تخص الشكل . أما هذا البعد الآخر فهو بعد المضمون . ذلك لأن السينما لا تكون عالمية فى النهاية إلا إذا كانت فن الإنسان ، أى إذا اتصلت بالإنسان وعالجت قضاياه . وكلما كان المضمون إنسانياً بقيت المعالجة دون أن تبلى على مر الزمن . وهذا هو السر فى بقاء أفلام شارلى شابلن على سبيل المثال . وعلى هذا النحو أيضاً ينطبق على السينما المثل اللاتينى القائل : «كل ما هو إنسانى ليس غريباً على» . فكلما حققت السينما وعالجت «كل ما هو إنسانى» استطاع الأوربى أو الأفريقى أو الأسيوى أو الأسترالى أن يقول : «هذا ليس غريباً على» .

٣ — لماذا تخلفنا ؟

لقد ظهرت السينما لدينا فى فترة قريبة من ظهورها فى أوربا ، بل لقد ثبت أن الأجانب الذين استوطنوا الإسكندرية عرفوا الصور المتحركة فى نفس الوقت الذى كان فيه الأخوان الفرنسيان لوميير يجريان أولى محاولاتهما قبيل طلوع القرن العشرين . فلماذا إذن تأخرنا نحن وتقدمت أوربا ؟ بل لماذا تقدمت دول نامية مثلنا كالهند لم تعرف السينما إلا بعد الحرب الأخيرة ، بينما عرفناها نحن قبل ذلك بكثير ؟ تلك هى المشكلة كما يقول هاملت ، فقد كنا طوال التاريخ الماضى خاضعين للسيطرة الاستعمارية ثم لمخلفاتها ورواسبها . وليس من المعقول بالطبع أن يسمح لنا المستعمرون بخلق صناعة سينمائية ناجحة تقضى على سوقهم الرائجة لدينا . ومن ثمة كان العمل الجاد فى الحقل السينمائى وسط ظروف كهذه مخاطرة كبيرة وفدائية يضحى فيها صاحبها بالغالى والنفيس بلا طائل . ومن ثمة استسلم الحقل السينمائى ، وسقط دون مقاومة تذكر فى أيدى فئة التجاريين وأنصار الأهداف الرخيصة التى تحقق ربحاً سريعاً ومضموناً .

ويمكننا أن نشير هنا إلى ثلاث فترات أساسية فى تاريخنا السينمائى :

أولا — فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية :

وقد شهدت هذه الفترة نشأة السينما المصرية وطفولتها ، وتميزت فى البدء بسيطرة الأجانب على صناعة السينما سيطرة تكاد تكون كاملة ، حتى نزل طلعت حرب إلى السوق عام ١٩٢٥ . فقد أنشأ فى ذلك العام «شركة مصر للتياترو والسينما» ، لكنه لم يفعل ذلك من أجل سواد عيون الفن ، وإنما لاقتناعه بأهمية السينما كوسيلة إعلامية ودعائية بالنسبة لمشروعاته . وبعد عشر سنوات ، أى فى عام ١٩٣٥ أنشأ طلعت حرب «ستوديو مصر» الذى شهد أولى

المحاولات الجادة فى السينما المصرية بعد محاولة محمد كريم فى فيلم «زينب» الذى ظهر صامتاً عام ١٩٣٠ ثم أعيد إنتاجه ناطقاً بعد سنوات. غير أن الطابع التجارى المقرون بالجهل والارتجال والتردد ظل ملازماً لتلك الفترة حتى انقضت بقيام الحرب عام ١٩٣٩.

ثانياً – فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها:

وقد تميزت هذه الفترة فى بواكيرها بالجدية والاخلاص من جانب بعض المخرجين المتحمسين من أمثال كمال سليم وأحمد كامل مرسى وكامل التلمسانى، وظهرت خلالها بعض المحاولات المبشرة، وخاصة محاولة كمال سليم فى فيلم «العزيمة» الذى ظهر عام ١٩٤٠، وفيه سبق الواقعيين الإيطاليين الجدد بالنزول بالكاميرا إلى الشوارع ومعالجة حياة الشعب على الطبيعة. غير أن الروح التجارية لم تلبث أن طغت على السينما، وخاصة فى أواخر تلك الفترة، حيث غلبت على الإنتاج موجة عاتية من الرومانسية والميلودراما، وأصبح الاقتباس من الأفلام الأجنبية – وخاصة أفلام هوليود – شريعة الإنتاج السينمائى، وندر اللجوء إلى الأدب والقصص العربى الحديث، وضاعت فى النهاية جهود المخلصين فى زحام الفجاجة والاسفاف.

ثالثاً – الفترة الحالية بعد ثورة يوليو:

كانت الثورة حلا حتمياً لفساد الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، التى لم تكن السينما فيها نبتاً شيطانياً بقدر ما كانت دليلا على فسادها.

ويحسن بنا أن نتوقف قليلا عند تعبير «صناعة السينما» الذى استخدمناه كثيراً فى السطور السابقة. ونبادر فنقول إن هذا التعبير لا يقلل من شأن السينما كفن ذى أصول وإمكانيات، وإنما هو يؤكد فى الوقت نفسه واقعاً حياً لهذا الفن، فكأنه إذن تحصيل حاصل، نظراً لقيام هذا الفن على جهود جماعية وأخرى اقتصادية بحتة فى الإنتاج والتوزيع والتسويق.

وقد قامت الثورة، وهذه الصناعة فى أيدى التجاريين ومحترفى الكسب السريع، فكان لا بد من تصفية هذه الفئة التى تعتبر عاملا أساسياً من عوامل تخلفنا السينمائى نظراً لجهلها بهذا الفن، على عكس التجاريين فى هوليود الذين لا ينكرون الفن بقدر ما يعاملونه بغباء. ورغم سطوة هؤلاء على الصناعة وتغلغلهم فى شتى ميادينها، إلا أن الجهود التى تمت لمواجهة هذه السيطرة تنبئ بخير كثير. ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على أهم المنجزات التى شهدتها هذه الفترة كى نتبين مدى ما يمكن أن تؤديه من نفع فى المستقبل:

– الأخذ بمبدأ التخطيط. فقد أنشئت «مؤسسة دعم السينما» عام ١٩٦٠ ثم تحولت إلى «المؤسسة المصرية العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون»، وهذه تتبعها شركتان للإنتاج العربى وثالثة للإنتاج العالمى المشترك.

– إنشاء معهد عال للسينما وآخر للسيناريو، وتبادل أسابيع الأفلام مع الدول الصديقة، والاشتراك فى المهرجانات الدولية وترجمة العديد من الكتب القيمة فى أصول الفن السينمائى ومدارسه.

– قيادة القطاع العام وتوجيهه للإنتاج السينمائى، وكذلك التوسع فى إقامة دور العرض السينمائية، وإرسال البعثات إلى الخارج للدراسة والتدريب، وكذلك تحسين الأستديوهات وتزويدها بالمعدات الحديثة اللازمة فى الإضاءة والطبع والتسجيل والتصوير.

هذه المنجزات وغيرها مما تعاقب على سطح الحياة السينمائية لدينا تؤكد مدى ما كنا نعانيه من انحدار سينمائى، كما تؤكد من الناحية الأخرى استعادة الوجه الصحيح للسينما كأداة للتربية والتثقيف

والترفيه ، ومن ثمة أعتقد أنها تشكل فى مجموعها إجابة عن سؤالنا السابق : لماذا تخلفنا ؟ .

٤ – تجارب ودروس من الغير :

لكن ، هل نستطيع أن نقول باطمئنان : إن الفيلم المصرى بلغ مستوى يجعله مفهوماً ومطلوباً فى الخارج ؟ وهل لدينا الآن صناعة سينمائية وأفلام متميزة تتساوى على الأقل مع البلدان النامية التى نهضت السينما فيها مؤخراً ، كالهند ، أو مع البلدان الاشتراكية ذات التاريخ السينمائى المحدود والتى تفوقت السينما فيها بعد الحرب الثانية ، كبولندا وتشيكوسلوفاكيا ؟

أحسب أن من الأفضل قبل الإجابة عن هذين السؤالين أن نعرض لبعض التجارب والدروس المفيدة التى خرجنا بها من دراسة الأوضاع السينمائية الراهنة فى عدد من الدول الرأسمالية والاشتراكية والنامية على التوالى :

تجارب من الدول الرأسمالية :

لم تعد هوليود فى الوقت الحالى عاصمة السينما العالمية كما كانت فى سابق أيامها ، فقد أصبحت مجرد رمز لماضى غابر ، بعد أن سقطت امبراطورياتها الكبيرة ، وبدأ التليفزيون يسيطر على ثلاثة أرباع المشتغلين فى استديوهاتها .

وأصبح معظم مخرجيها يجندون للعمل خارجها فى ميدان الإنتاج المشترك ، بل إنها شغلت نفسها فى السنوات الأخيرة بتطوير مساحة الشاشة وحجم آلات العرض ، حتى تندر جان كوكتو قبيل وفاته بأنه سيكتب شعره على ورق كبير عريض ! .

وبالمثل أثر التليفزيون فى السينما البريطانية ، فقل عدد روادها فى السنوات الأخيرة وأغلق أكثر من ثلث دور العرض أبوابه فى الفترة من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٣ ، ولم يبق سوى ٢٥٠٠ دار عرض فى جميع



أنحاء بريطانيا . وأصبح الناس – كما تقول بنيلوب هوستون – يشاهدون التليفزيون مثلما اعتادوا الذهاب إلى السينما ، لا ليشاهدوا شيئاً معيناً ، وإنما ليشاهدوا أى شىء !

أما إيطاليا وفرنسا فقد نشطت فيهما السينما بعد الحرب الثانية ، حتى أصبحتا مركزاً للتقدم السينمائى ومعملاً لتفريخ كافة التجارب الفنية الجديدة .

لقد بدأت مدرسة « الواقعية الجديدة » فى إيطاليا بلا رصيد سينمائى قومى يعتد به ، وتسلحت بمفهوم اجتماعى ثورى أساسه التناقض الفادح بين ثراء الطبقات العالية وسأمها وبين فقر الطبقات الشعبية وبؤسها . وقد تحرر أنصار هذه المدرسة من الأستديوهات وهجروها إلى الشوارع والحقول ، واستعانوا بالمحترفين وغير المحترفين من الممثلين ، ووضعوا تجربة بلادهم المريرة على شريط التسجيل ، حتى قيل عنها إنها سينما ثورية فى مجتمع غير ثورى ، وشغل أنصارها الجدد أنفسهم بطرح الأسئلة لا بالإجابة عنها كما فعل روادها الأوائل ، واستطاعوا أن يجبروا الأسواق العالمية على طلب إنتاجهم وتذوقه والتصفيق له . ومن الغريب أن

معظم أنصار هذه المدرسة من الجدد أمثال أنطونيونى وغيره كانوا فى الأصل صحفيين يعملون بالصحافة الفنيـــة .

وإذا كانت هوليود علما على السينما التجارية ، فإن باريس علم على السينما الفنية أو « سينما الكيف » .

ورغم أن السينما الفرنسية عانت الكثير بعد الحرب الثانية ، واضطرت إلى التماس معونة الدولة ، والنزول إلى ميدان الإنتاج المشترك مع دول أوربا القريبة وخاصة إيطاليا ، إلا أنها استطاعت أن تتقدم بخطوات جبارة على أيدى مدرسة « الموجة الجديدة » .

وهذه المدرسة الأخيرة مكونة من شبان كانوا فى الأصل يحررون مجلة « كراسات السينما » ويكتبون آراء نظرية عن السينما ، ثم تركوا الكتابة بالقلم ونزلوا إلى الشوارع يكتبون بالكاميرا ، فأثبتوا بطلان الخرافة القائلة بأن السينمائى لا بد أن ينشأ من داخل الاستديوهات . وكان إلحاحهم على المضمون قبل الأسلوب ، ومن ثمة نزلوا إلى الميدان غير مسلحين إلا بأفكار ومضامين إنسانية ، فأنفقوا مدخراتهم ، وهجروا زوجاتهم وآباءهم ، وعاون كل صديق منهم صديقه ، واستعاروا مواد الافلام وأجهزتها ، وراحوا يعملون على أساس أقرب إلى الهواة ، حتى فاز ثلاثة منهم فى مهرجان كان الدولى عام ١٩٥٩ الذى سجل ظهور جيل جديد من المخرجين المبشرين بالكثير . وكان من مآثرهم تحطيم أحد قوانين السينما التى استنتها هوليود ، وهو القانون القائل بأنك إذا أنفقت كثيراً أمكنك استعادة ما أنفقته بالإضافة إلى الربح !

— تجارب من الدول الاشتراكية :

يتمتع الاتحاد السوفييتى برصيد ممتاز فى مجال الإنتاج والفن السينمائيين ، فله ماض مشرف منذ أيام السينما الصامتة . وهو يؤمن بأن السينما هى — كما قال لينين — أهم الفنون جميعاً بالنسبة له .

ورغم انحدار السينما السوفيتية فى عهد ستالين إلا أنها نهضت من كبوتها فى السنوات الأخيرة ، ولم تعد تلح على الموضوعات التاريخية أو موضوع الحرب ، بقدر ما شجعت معالجة موضوعات الحياة اليومية الراهنة ، وكذلك استقت الكثير من أفلامها من الأعمال الأدبية المعروفة مثل أفلام « عطيل » و « دون كيشوت » و « السيدة صاحبة الكلب الصغير » . غير أن البلدان الاشتراكية الأخرى ، وعلى رأسها بولندا وتشيكوسلوفاكيا ، ساهمت بنصيب كبير فى خلق سينما جديدة تقوم على المبادئ الاشتراكية دون أن تتخلى عن قيم الفن وتقاليده ، واستطاعت فى مدى سنوات قلائل أن تنال جوائز الكثير من المهرجانات العالمية (حاز ١٧٨ فيلماً تشيكياً على ٢٤٦ جائزة دولية) ومن الدروس المفيدة التى قدمتها تشيكوسلوفاكيا فى أفلامها السبعة التى عرضت لدينا قبل شهور فى القاهرة اعتماد أكثرها على ممثلين ناشئين ، وموضوعات عصرية للغاية ، وتشكيل الكادرات بحيث لا يخلو كادر واحد من المجاميع بحيث يدع فى المتفرج إحساساً — دون إقحام — بوجود الجماعة ، وكذلك تقدمها فى الألوان والطبع والتحميض وتسجيل الصوت .

ومما يذكر أن تشيكوسلوفاكيا لا تنكر أهمية الأفلام المحلية التجارية لكنها تنتجها بوعى وتخطيط ، فى الوقت الذى تخصص فيه ميزانية سنوية — من عائد الأفلام التجارية فى الغالب — للأفلام التجريبية التى تشترك بها فى المهرجانات .

وهكذا لم تعد السينما فى البلاد الاشتراكية سينما البطل الإيجابى الذى ينتصر دائماً ، وإنما أصبحت هى نفسها سينما إيجابية تعالج قضايا الإنسان ومشاكله .

تجارب من الدول النامية :

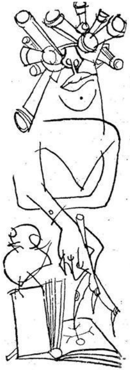
من الدول النامية الجديدة ذات النهضة السينمائية غير المسبوقة برصيد كبير اليابان والهند . والأولى تنتج سنوياً نحو ٤٠٠ فيلم أما الثانية فتنتج أكثر من ٣٠٠ فيلم سنوياً ، فى حين تنتج هوليود حالياً أقل من ٢٠٠ فيلم سنوياً .

وقد ظهرت السينما اليابانية فى المجال الدولى حين فاز فيلمها « راشومون » للمخرج أكيراكوروساوا

بالجائزة الأولى لمهرجان البندقية عام ١٩٥١ ، وتلاه فيلم «بوابة الجحيم» للمخرج كينوجاسا الذى فاز عام ١٩٥٤ . وقد سبق لأولهما أن أخرج فيلماً مأخوذاً عن مسرحية «الحضيض» لجوركى نال استحسان كثير من نقاد العالم . والسمة الواضحة فى الإنتاج اليابانى هى غلبة المضمون الإنسانى مع الشاعرية فى التناول والأداء ، رغم وضوح الطابع القومى مما يدل على أن العالمية فى السينما لا تلغى الطابع القومى على الإطلاق . بل إن السينما كلما ارتبطت بواقعها المحلى وتعمقته ازداد طابعها العالمى ثراء وحيوية . فحين نصور العام من خلال الخاص فاننا بذلك نحقق عالمية الفن المطلوبة ، أى دورانه حول الإنسان .

وهذا الطابع القومى يزداد وضوحاً أيضاً فى بلد كالهند ، لكنه لا يلغى قابلية الأفلام الهندية للتذوق على الصعيد العالمى . ورغم أن السينما الهندية تعمل فى الغالب على أساس «نظام النجوم» المأخوذ عن هوليود والذى عرفناه هنا وكان من أسباب انحطاط أفلامنا ، إلا أنها تقدمت تقدماً كبيراً على يدى المخرج العظيم ساتيا جيت راى الذى عرفه العالم حين فاز بجائزة مهرجان كان عام ١٩٥٦ . ولقد عمل راى بنصيحة أسداها إليه المخرج الفرنسى الكبير جان رينوار فقد قال له : «لعلكم ستصنعون أفلاماً عظيمة هنا إذا استطعتم فقط أن تزحزحوا هوليود خارج حدودكم» ، وكان لهذه النصيحة فعل السحر فى نفس راى المتحمس للسينما ، فقد نزل بالكاميرا إلى قلب الحياة فى قريته وإقليمه البنغال ، واستطاع فى النهاية أن يجعل من كلكتا نموذجاً مصغراً لهوليود .

غير أن ثمة درساً هاماً يتوج ما قدمناه من تجارب ودروس ، وهو درس عرفه عمالقة السينما الكبار ولقنوه — عن طريق إنتاجهم وأفلامهم — لهذه الأجيال الجديدة التى تعمل بجد وإخلاص بغض النظر عن اختلاف النظم الاجتماعية أو السياسية . وينحصر هذا الدرس الهام فى كلمتى «وجهة النظر» . ذلك لأن الفنان أو السينمائى الذى لا يتسلح بوجهة نظر أياً كانت يكون مثله مثل النحلة التى تتنقل من زهرة إلى زهرة بلا هدف واضح سوى رشف الرحيق . فوجهة النظر هى التى تعصم السينمائى عن الفوضى الفكرية فى إنتاجه . وما أكثر وجهات النظر بالطبع ، وما أشد تباينها واختلافها من بلد إلى بلد ، ومن نظام سياسى إلى نظام سياسى آخر ، لكن ما أحوج السينمائى إلى التسلح بوجهة نظر إنسانية تضفى على عمله الدوام والبقاء . ووجهة النظر تعادل ما نسميه «منهج التفكير» ، وهى لا تبدو فى السينما إلا من خلال العلاقات بين اللقطات ، ومن خلال تكوين الكادر الواحد ، ومن خلال ترتيب المونتاج على نحو معين لخلق أثر معين فى نفس المشاهد ، وكذلك من خلال اللفتات البسيطة الموحية أو الرموز والاستعارات . والذين شاهدوا أسبوع أفلام المخرج الفرنسى الكبير رينيه كلير



الذى أقيم بالقاهرة مؤخراً لا بد أنهم لاحظوا أن هذا الرجل من طراز السينمائيين أصحاب وجهات النظر أو مناهج التفكير الخاصة ، فهو يؤلف أفلامه ويخرجها بنفسه ، بل إنه يكتب أغانيها أيضاً ، وهو يفعل ذلك كله مستخدماً الكاميرا بدل القلم .

إن رينيه كلير فى أفلامه الثمانية التى عرضت لدينا على الأقل يبدو شاعراً رقيقاً فيه الكثير من بهاء مواطنه الشاعر رونسار ومن شعبيته ورصانة أسلوبه . وهو لا يعتمد على الممثل بحيث يجعله يطغى على الموضوع ، وإنما يجعل منه أداة لإنجاح الفكرة وتوصيلها . وهو لا يميل إلى العنف ، وحين يضطر لتصويره نجده يعطينا الأثر الذى خلفه بلمسات رقيقة إنسانية . ففى فيلم « باب الزهور » مثلا قتل المجرم طريد العدالة لكن كلير لم يظهر مشهد قتله وإنما أسمعنا صوت طلقتين ، وعندئذ توزع اهتمام المتفرج وتساءل : أيهما قتل ؟ المجرم أم الشريد ؟ وينهى كلير هذا التساؤل بمنظر الشريد الإنسان يدخل الكادر وهو ينفض يديه : : هذا هو الأثر ، وهو يكفينا عن مشهد القتل . وكلير أخيراً محب للإنسان والتقدم ، وهذه هى خلاصة وجهة نظره ، يقدمها بلا افتعال ، وبحيوية وشاعرية أخاذة .

٥ – عود على بدء :

لكن ماذا ينقصنا ، والحال هذه ، كى تتساوى تجاربنا بالتجارب السابقة؟ وما هى الشروط التى تيسر لنا عملية توصيل إنتاجنا السينمائى إلى العالم الخارجى ؟

أحسب أن أول شرط هنا هو أن نستفيد من تجارب الغير ، وأن نأخذ عنهم ما يتناسب معنا ، كى نلحق بهم فى النهاية . وأعتقـــد على ضوء التجارب السابقة أنه لا تزال تنقصنا جرأة الإيطاليين والفرنسيين وإيمانهم المطلق الخلاق بدور « الكاميرا القلم » Le Caméra Stylo ولا زلنا أيضاً فى حاجة ماسة إلى التسلح بوجهة نظر اشتراكية تتمشى مع تطورنا وتجربتنا الاشتراكية، بحيث لا تبدو مقحمة أو مفتعلة أو متلفعة بشعارات طنانة مباشرة ، ولن نستطيع الوصول إلى مثل هذه الوجهة أو المنهج إلا إذا تعمق سينمائيونا، كتاباً ومخرجين، فى دراسة تجربتنا الاشتراكية وارتباطها الحيوى الخلاق بالإنسان . وأية تجربة اشتراكية هى فى النهاية حصيلة النظرة الإنسانية والتفكير فى التقدم وخلق الحياة الأفضل الجديرة بالإنسان . ونحن كذلك بحاجة إلى الاستفادة من تجربة اليابان والهند فى كونها لم تتخل عن الطابع القومى ، بل إننا أيضاً فى حاجة إلى تطبيق نصيحة رينوار لساتيا جيت

نابوكوف .. وانهيار الحضارة الاوربية

إنه لمن السخافة بمكان أن نتكلم عن « فلاديمير نابوكوف » بنفس الطريقة التى نناقش بها أياً من الكتاب الآخرين . وهذا رغم إدعائه أنه أكثر الكتاب عفوية وبساطة ؛ فهو لا يخفى شيئاً عن الجمهور وليس عنده ما يقدمه غير الجهد والكفاح . ويقوم فنه أساساً على عنصر التسلية فقط ، إذ يقول نابوكوف إنه يتحايل على مرور الزمن بسرد القصص الخيالية .

ولقد خلع « نابوكوف » على نفسه لقب « كذاب » فى كتابه الجديد ويعنى بهذا اللقب « الفنان الخيالى » الذى يقدم على صفحات كتبه أصواتاً جميلة ، ومناورات بارعة ، من أجل إسعاد جماعة من الأطفال . وعند إعادة طبع إحدى قصصه البارعة ، التى نشرها فى الثلاثينات كمهاجر روسى فى برلين ، كتب « نابوكوف » قصته الجديدة تحت عنوان « اليـــأس » Despair . وهى تمت لسائر قصصه بصلة القرابة . فهى تخلو من النقد الاجتماعى ، وليست لها رسالة هادفة . وهو كذلك لم يقصد بها رفع معنويات الإنسان أو السير بالبشرية إلى طريق الخلاص . ولهذا فالقصة تحتوى على أفكار ضئيلة جداً بالمقارنة مع باقى القصص المملوءة بهذه الإدعاءات والتى

راى بازاحة هوليود عن طريق تطورنا السينمائى ، أى بتصفية آثارها الموجودة فى أذهان سينمائيينا الذين تربوا فى أحضان أفلامها ووسائل إنتاجها .

وليس ثمة خوف على السينما لدينا من التليفزيون، طالما أننا نلجأ إلى التفكير العلمى والتخطيط الرشيد ، وطالما أن التليفزيون والسينما ليسا فى قبضة الرأسماليين والتجاريين كما هى الحال فى الولايات المتحدة مثلا

ومن البديهى القول بأن نشر الوعى السينمائى يعتبر خطوة إيجابية على طريق تقدم السينما ، ولن يتم هذا إلا إذا عممنا نوادى الأفلام وجمعياتها وشجعنا تأسيسها والانتماء إليها فى محيط الشباب كحل عملى للفراغ الذى يعانيه أكثرهم . ويكفى أن نذكر أن فى فرنسا وحدها ٥٢٠ نادياً للسينما تنتشر بالمدن والريف . ومن الضرورى كذلك الإسراع بانشاء مكتبة الأفلام (السينماتيك) وسينما الجيب والمجلة الخاصة بالثقافة السينمائية ، وتكليف لجنة مختصة بوضع كتاب على الأقل فى تاريخ السينما لدينا بدلا من هذا الضياع الذى يعانيه تاريخنا السينمائى .

ولعل تجربة الإنتاج المشترك التى طبقتها فرنسا وبعض الدول الأوربية الأخرى كفيلة بتنشيط الروح المعنوية بين المشتغلين بالسينما عندنا .

أما المهرجانات الدولية فهى الحكم الطبيعى الذى يملك الفصل فى قضية المحلية والعالمية فى السينما .

وهى تؤدى دوراً أشبه بدور « غرفة المقاصة » فى البنوك ، التى تقوم بتصفية معاملات البنوك وتسوية حساباتها مع بعضها البعض ، وتوضيح مركز الدائن والمدين .

وقد أثارت مشكلة المهرجانات الدولية هذه أحد مخرجينا الكبار ، وهو الأستاذ أحمد بدرخان ، فسأل الدكتور باور المشرف على مهرجان برلين السينمائى عن سبب عدم فوزنا بأية جائزة ، وعندئذ أجابه المسئول الألمانى بأن الأسباب تنحصر فى « ضعف السيناريو وتخلف تسجيل الصوت والتحميض وطبع النسخ » (نشرة السينما — العدد ٤) ولست أدرى ماذا يبقى لنا بعد هذه العيوب التى أخذها علينا الرجل . لكن الحق أنه على صواب فى كل ما قال ، رغم تجريده لأفلامنا من أية ميزة تبقى لها . ولعل اتهامه — أو إقراره للحق إن شئنا الدقة — يردنا إلى الصواب فى المستقبل .

* * *

إن بين أيدينا وسيلة عالمية بطبيعتها ، لكن يبدو أننا لم نحسن استخدامها بعد . وحين يتم لنا هذا يكون من حقنا أن نتساءل : هل السينما لدينا محلية أم عالمية ؟ . ؟

على شلش

قوبلت بصيحات الاستهجان والاستهزاء .

ويعتبر « نابوكوف » من الكتاب العظماء الذين ينطبق عليهم قول « ت . س . اليوت » عن « هنرى جيمس » حين وصفه بأنه يمتلك عقلا جباراً لدرجة أن أى فكرة لا تستعصى على هذه القوة العقلية الخارقة. ويعتبر « نابوكوف » شاعراً ذا بصيرة فريدة . وهو يسمى ساعات الخلق والإلهام بلحظات « اللهو أو المرح البدائى » أو لحظات « الرؤيا الفنية » . أو بمعنى آخر هى كل الأشياء العظيمة التى أعارت حياته مثل هذا الجمال . ويقدم « نابوكوف » بطل القصة « هرمان » فى صورة الإنسان المعتوه الذى يعتبر على النقيض تماماً من « نابوكوف » ، الشاعر الذى حوله القدر إلى وحش فى دنيا الفساد والفجور . وقد أخذ « نابوكوف » على عاتقه إظهار الشكل العام الخداع فى كل من الحياة والفن.

ولقد بدت العقدة فى قصة « اليأس » ذات حبكة فنية جميلة وغامضة إلى النهاية ويكفى أن القصة كتبت منذ ثلاثين عاماً وما زالت إلى الآن تكشف لنا عن « نابوكوف » كأرق الكتاب الأوربيين حضارة ، وكالمتهكم الأخير الذى يسخر من مكر واحتيال الإنسان . وهو من الكتاب الذين يمدون القارئ بسعادة غامرة تفوق الوصف ككاتب صادق للكلمة وسيد لها . سيادة تجعل بعض الكتاب الآخرين يبدون مشوشى العقول ، مشتتى الفكرة بالمقارنة مع « نابوكوف » .

ويتمتع « نابوكوف » باحساس مرهف وحاد كالسيف ، وهو يرنو إلى الحزن واليأس الرومانسى المؤثر . وهو بعد هذا كله الكاتب الذى يستطيع خلق ذرى المجد بتورية واستعاره ، ويستطيع خلق الإيقاعات الموسيقية حتى من سكون الأبدية الجوفاء . .

القومية والعالمية في النظرية السياسية

نصر

● لم تعد القومية حالة تصاحب نوع الولاء السياسى ، بل أصبحت كياناً مستقلا قائماً بذاته ، يتحقق بتحقق الوحدة فى الفكر واللغة ، والأمل فيمن يتعايشون على أرض واحدة .

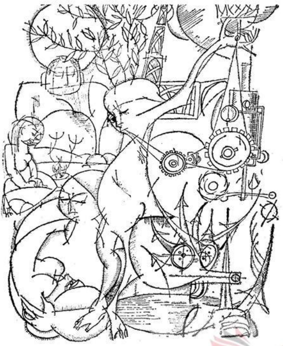
● إن مبدأ حق تقرير المصير المنصوص عليه فى صلب ميثاق الأمم المتحدة هو نفسه غذاء دسم للقوميات فى كل مكان .

● إن معظم حركات التحرير الأصيلة فى العالم تتسم بصفتين أساسيتين : أولاهما أنها حركات قومية تناضل ضد التدخل الأجنبى ، وثانيتهما أنها حركات اشتراكية تعمد إلى تحقيق الرخاء والرفاهية لمختلف المستويات الشعبية .

من القضايا الأساسية فى الفكر السياسى قضية هامة تدور حول هذا السؤال : أى تيار يجب أن يكون له الغلب فى السياسة الدولية : تيار القومية أم تيار العالمية ؟ أعنى هل يجب أن تخضع سياسة الدول لمقاييس القومية المحددة وتنصاع لمتطلباتها ونداءاتها ، أم يجب أن تنطلق متحررة من هذا القيد لتعانق الإنسانية كلها وتعامل العالم بأسره بحسبانه كلا لا يقبل التجزئة ؟

بل إننا لانغالى إذا قلنا إن أم المشكلات الدوليةالآن هى هذه المشكلة التى تتبلور فى تسابق كل من المعسكرات السياسية المتصارعة لتذويب القوميات والتغلب عليها بقصد تسهيل عملية جذب الأجزاء المختلفة من العالم إلى حظيرته ودمغها بطابعه .

وثمة حجتان أساسيتان يتبادلها أنصار العالمية



عبد الفتاح العدوى

وأنصار القومية : فالفريق الأول ينادى بأن العالم وحدة واحدة ويجب معالجة قضاياه على هذا الاعتبار ، ويدلل على صحة هذه الدعوى بأن شرارة القومية طالما امتدت لتشعل نيران الحروب العالمية . بينما يرى الفريق الثانى أنه وإن جاز التسليم بضرورة حل المشكلات العالمية كوحدة واحدة فان هذا لا يمنع من الإصرار على القوميات باعتبارها الأجزاء الأساسية فى تشكيل المجتمع الدولى ، وباعتبار أن أى حل لتلك المشكلات بغير نظر دقيق إلى طبيعة هذه القوميات لا يكون — إن جاز التوصل إليه — حلا سليماً قادراً على الدوام .

معنى القومية

وعندى أن البداية الحقيقية لمعالجة هذه القضية الأساسية هى أن نتعرف أولا على ما يراد بلفظة القومية ، وأن نتفهم ثانياً ما يقصد إليه بمذهب العالمية . فبغير هذه البداية ينقلب البحث إلى ضرب من التخبط الذى لا يهدى إلى شىء .

ولقد ظلت كلمة القومية عبر القرون الطوال مشحونة بمختلف الانفعالات ، محملة بشتى العواطف والأحاسيس ، لأنها ظلت مرادفة لكلمة « الأمة »

ومن ثم فان مفهوم القومية مر بنفس التحولات التى مر بها مفهوم الأمة منذ أن بدأ الإنسان السياسى يفكر فى إعطاء الأسماء لأشكال المجتمع التى يلحظها أمامه ، وتحديد السمات الأساسية فى كل من هذه الأشكال .

ففى العصور الوسطى كان مفهوم القومية وثيق العلاقة بمسألة الولاء السياسى ، ولم يكن الإنجليز أو

الألمان أو الفرنسيون ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مواطنون ينتمون إلى قوميات متميزة ، بل على أنهم جميعاً رعايا لهذا الحاكم أو ذاك الإمبراطور . ومن هنا فان الإنجليزي أو الفرنسي ، مثلا ، إذا انبسط عليهما سلطان حاكم واحد أصبحا وكأنهما ينتسبان لأمة واحدة أو لقومية واحدة . والسبب فى ذلك أن القانون كان إذ ذاك هو العامل الأساسى فى تكوين الأمة ، فمع امتداد النفوذ السياسى تمتد الرقعة التى يحكمها القانون الواحد ، وتتعين بالتالى حدود الأمة . وقد لخص « سييس » sieges هذه الفكرة سنة ١٧٨٩ عندما تساءل : ما هى الأمة ؟ وأجاب على تساؤله بقوله : (هى وحدة من أفراد مجتمعين يحكمهم قانون واحد ، ولذلك تمثلهم نفس الهيئة التى تصدر هذا القانون) .

ولنا على هذا المفهوم للقومية ملاحظتان أساسيتان تترتب إحداهما على الأخرى بضرورة المنطق ، وأولاهما أنه يخلط بين الأمة والدولة ويجعلهما شيئاً واحداً ، فحيث يمتد سلطان الدولة المسيطرة تمتد على الأثر حدود الأمة الواحدة . وثانيتهما أن هذا المفهوم للقومية يستهدف خدمة الاستعمار فى المحل الأول ، فهذه الهيئة الواحدة التى يحدثنا عنها « سييس » قد تكون فى لندن أو باريس مثلا ولكن سلطان قانونها يمتد إلى بقاع كثيرة بفعل الغزو العسكرى أو الضغط السياسى . فالبلاد التى يحكمها إمبراطور واحد أو تستعمرها دولة واحدة هى على هذا الاعتبار أمة واحدة ، والانتماء إلى مثل هذه الأمة ليس انتماء اختيارياً نابعاً من ذات الفرد وإحساسه بالمصلحة المشتركة ، بل هو على التحقيق انتماء إجبارى تفرضه الإرادة الغالبة.

ومعنى ذلك أن هذا المفهوم للقومية كان يعمد فى تطويرها إلى نوع من العالمية الزائفة التى تستهدف إخضاع العالم كله للسيطرة الاستعمارية ، سواء عن طريق القهر المادى المباشر أو النفوذ السياسى المتزايد .

وكان طبيعياً أن تحدث شبه ثورة على هذا المفهوم الذى أدى إلى نمو الإمبراطوريات الضخمة من نمساوية وتركية وإنجليزية وغيرها . فمحاربة القوميات لصالح الاستعمار العالمى كان لا بد أن يذكى نيران الثورة ضد المستعمرين ، وبالتالى ضد المفهوم القانونى للقومية بحثاً عن مفهوم آخر يساعدها على أن تقف ثابتة صلبة فى مجابهة المد الاستعمارى الزاحف تحت ستار من الشرعية القانونية .

ومن هنا جاءت نظرة المفكرين السياسيين فى القرن التاسع عشر إلى القومية على أساس أنها نتاج العوامل اللغوية والثقافية ، وليست بنت القانون أو السلطان كما كان يظن فى السابق . فلم تعد القومية حالة تصاحب نوع الولاء السياسى ، بل أصبحت كياناً مستقلا قائماً بذاته يتحقق بتحقق الوحدة فى الفكر واللغة والأمل فيمن يتعايشون على أرض واحدة . ولما كانت فرص تحقق مثل هذه الوحدة تتعاظم بطبيعة الحال كلما صغر حجم الرقعة الأرضية فإن هـذا المفهوم الجديد أدى إلى تغذية القوميات الصغيرة بحيث أصبحت عوامل هدم فى الكيانات السياسية الشامخة بعد أن كانت من قبل عوامل مساعدة على إثارة الولاء السياسى للإمبراطوريات الكبيرة .

ومع ذلك فان هذا المفهوم الجديد لماهية الأمة لم يعد يحظى بما كان ينعم به فى القرن التاسع عشر من تقديس واحترام : فليست الأمة مجرد مجموعة من الناس تشترك فى الصفات العامة من لغة ودين وجنس وثقافة مشتركة ، وإلا لجاز لنا أن نقول ، مثلا ، إن الجنس الأسود كله يكون أمة واحدة على الرغم من أن نفراً من هذا الجنس يعيش فى غانا ، ونفراً آخر يستقر فى السودان ، وثالثاً يقطن فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما يجوز لنا أيضاً أن نزعم أن المتحدثين باللغة الإنجليزية فى انجلترا والولايات المتحدة هم بالضرورة أفراد أمة

واحدة لأنهم يتكلمون لغة واحدة . وهذا بالطبع غير صحيح ؛ وهو غير صحيح كذلك من جانب آخر وهو أن المشاهد أن الأمة الواحدة قد تتكون بالفعل من أكثر من جنس . فالأمة الأمريكية مثلا تدخل فى تركيبها عدة عناصر هى العنصر الأوروبى الأبيض ، والعنصر الزنجى الأسود ، والعنصر الهندى الأحمر . كذلك نجد أن الأمة السويسرية مثلا تتحدث أكثر من لغة ولا يزعم أحد أنها ليست أمة واحدة لهذا السبب . وقس على هذا فى العامل الدينى ، فالأمة الواحدة قد تعتنق أكثر من ديانة ، كما أن الدين الواحد قد ينتشر فى أكثر من أمة .

ولا يعنى ذلك أننا نقول إن عوامل اللغة والجنس والدين لا قيمة لها فى تكوين الأمم والقوميات بل هى على التحقيق ذات أهمية كبرى ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الأمم التى تكثر فيها اللغات والأجناس والأديان كثرة غير عادية تشيع فيها الاضطرابات ، وتأخذها عوامل التفكك والتفسخ.

وإنما نريد أن نقول إن هذه العوامل ، على خطرها ، ليست هى العوامل الحاسمة فى تكوين الأمم ، بل ثمة عوامل أخرى أشد قطعاً وأكثر حسماً فى هذا المجال ...

عوامل تكوين الأمة

فما هى هذه العوامل ... ؟

ثلاثة نذكرها بايجاز شديد :

أولا — وجود جماعة من الناس تتوطن حيزاً معيناً من الأرض ...

ثانياً — ان تحدو هذه الجماعة الرغبة المشتركة فى العيش معاً ، وهذه الرغبة لا تنمو ، بطبيعة الحال ، إلا إذا كان لهذه الجماعة آمال وأهداف مشتركة واتفاق الهدف هو الذى يخلق انسجام المسعى... وهذا ما نسميه بالوحدة الوطنية .

ثالثاً — إحساس هذه الجماعة بأن لها تراثاً مشتركاً تاريخياً واحداً ، أى إحساسها بوجود صورة قومية محددة تمتد عبر الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل بحيث يستطيع كل فرد من هذه الجماعة أن يتعرف فى هذه الصورة العامة على خط من شخصيته أو لمحة من كيانه .

والواقع أن هذا العامل الأخير عامل هام جداً لأن الإحساس بالصورة القومية ، أى الإحساس بوجود تراث وتاريخ مشترك ، هو الذى يربط عاطفياً وروحياً بين أبناء الأمة الواحدة ، وهو الذى ييسر فى النهاية عملية توحد الأهداف :

ولعل أقرب مثل على قوة هذا العامل مثل شعراء المهجر الذين هاجروا من بلادهم الأصلية ، فانعدم بذلك وجود العامل الأول وهو العيش على بقعة أرضية واحدة ، ومع ذلك فقد ظلوا يتغنون بأمجاد هذه البلاد ويحدون آمالها ومطامحها . والسر فى هذا الولاء المتطاول كامن بلا ريب فى الاحساس بالتراث المشترك والتاريخ الواحد .

الأمة والدولة

وطبقاً لهذا المفهوم يمكننا التميز بين الأمة والدولة ، فالأمة تصبح دولة إذا قامت من بينها سلطة عليا أى هيئة حاكمة تزاول السيادة الداخلية على بنيها والخارجية فى تعاملها مع الدول الأخرى .

ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نتصور وجود أمة دون وجود دولة . فعناصر الأمة توفرت للأمة المصرية منذ أقدم العصور ، ومع ذلك ففى عهد الرومان واليونان مثلا لم تكن هناك دولة مصرية بمفهوم الدولة المعروف ، وكذلك فى عهد الإمبراطورية العثمانية كانت الدولة المصرية ناقصة السيادة وإن كانت الأمة المصرية متماسكة متوافرة الأركان . وكذلك الشأن فى الأمة البولونية قبل معاهدة « فرساى » التى أبرمت عقب الحرب العالمية الأولى ، فقد كانت هناك أمة بولونية دون أن تكون هناك دولة بولونية . ودولة كالاتحاد السوفيتى الآن تضم فى باطنها عدة قوميات مختلفة وليس لكل من هذه القوميات دولة

خاصة بها . فوجود الدولة إذن غير مشروط بوجود الأمة ، لأن وجود الدولة مشروط بتمتعها بالسيادة داخلية وخارجية وهى بدورها ليست أحد العوامل الضرورية لنشوء الأمم .

معنى العالمية

وأما العالمية فتعريفها أيسر من ذلك وأقرب منالا لأنها لم تخرج بعد عن مجرد الأمل فى أن تتخلى القومية عن مكانها لتفسح الطريق أمام نزعة إنسانية عامة تنتهى بتأليف حكومة عالمية تدير شئون جميع الدول على أسس فيدرالية أو كونفدرالية أو على الأساس الوحدوى الاندماجى الكامل إن أمكن . ولقد انتعش هذا الأمل فى عدة مناسبات تاريخية نذكر منها انتصار الثورة الماركسية سنة ١٩١٧ بما تروج له من عالمية المذهب الشيوعى فى ظل قيادة فكرية واحدة ، كما نذكر منها اندحار العنصرية الألمانية المتعصبة فى حربين عالميتين على يد تحالف دولى قوى ، وما أعقب ذلك من إنشاء هيئة الأمم المتحدة ومؤسساتها المختلفة . وأنصار العالميه المتحمسون ما زالوا يعتقدون أو يأملون فى أن القوميات آخذة فى الأفول وأن فكرة الحكومة العالمية قد أصبحت فى الواقع أكبر من مجرد حلم يراود أخيلة أصحاب النظريات والمثل .

ونسأل الآن : هل حقاً ما يقال من أن القومية تأفل والعالمية تزدهر . . . ؟

ونجيب على الفور بأن هذا غير صحيح وأن القرن العشرين ما زال ، كالقرن الذى خلا من قبله ، عصر قوميات وأمم .

صحيح أن ثمة حركات وحدوية فى أماكن متفرقة من العالم المعمور ، ولكن هـذه الحركات ليست حركات عالمية ، بمعنى الخلو من أحاسيس القومية والتعصب لها ، بل هى على النقيض تتخذ من القومية أداة وركيزة ، وتدخلها فى الحسبان القوى عند الحديث عن العوامل المساعدة على بلورة مفهوم الوحدة ودعم الكيانات الوحدوية .

ولا يستطيع أحد أن يزعم مثلا أن السعى إلى الوحدة العربية قد عظم لأن الإحساس بالقومية العربية قد فتر ، بل على العكس فان هذا الإحساس هو من أعظم الروافد التى تصب فى نهر الوحدة العظيم ، وتثريه بالخصب والنبض والحركة . وإذا ما افترضنا أن الحركات الوحدوية المتفرقة ستتعانق فى نهاية المطاف فى وحدة عالمية شاملة فلا بد أن نسلم بأن مثل هذه الوحدة حين تأتى فانما تأتى امتداداً لحركات وحدوية سابقة استمدت دفعتها الأولى والأقوى من تعاظم الإحساس بالقومية .

فكرة الحكومة العالمية

والذين يقولون بازدهار مبدأ العالمية يرددون دائماً أن تبادل الثقافات المختلفة بين الأمم ، وانتشار العلوم والتكنولوجيا ، وامتداد الثورات الصناعية إلى دول شتى ، كل أولئك من شأنه أن يضعف القوميات ، ويدعم الاتجاه نحو الوحدة العالمية . ومن الحق أن هذه العوامل وغيرها قد ساعدت عـلى التقريب بين الثقافات المختلفة ، ولكن هذا فى حد ذاته لم يؤد إلى إضعاف القومية السياسية ، أو إخماد الإحساس بها . بل ربما العكس هو الصحيح ، فالثورات الصناعية التى دقت أبواب الأمم المختلفة فى أزمنة مختلفة تطورت ونمت وفاقاً لمتطلبات قومية بحته . ومن هنا جاء تزايد الإحساس بالوحدة الوطنية والمصلحة القومية .

وهم يقولون كذلك إن القانون الدولى قادر على كسر حدة القوميات ، ولكننا نلاحظ أن الأمم المتحدة قد أصبحت الآن أشبه بحلبة تتنافس فيها المذاهب والقوميات المختلفة بقصد تحقيق المصالح القومية أو تدعيم المكاسب الوطنية لكل من الجبهات المتصادمة . بل إن مبدأ حق تقرير المصير المنصوص عليه فى صلب ميثاق الأمم المتحدة هو نفسه غذاء دسم للقوميات فى كل مكان .

ولعل الماركسيين يرون الآن أكثر من أى وقت

مضى استحالة إقامة دولة عالمية عن طريق المد المذهبى الشيوعى ، وذلك فى ضوء ما بان من تعقد العلاقات الدولية ، وغلبة المصالح القومية على الحماسة المذهبية . فمن الأفكار الأساسية عند الماركسيين أن انتصار البروليتاريا على البرجوازية حتمية تاريخية فى كل مكان ، وهم يقولون إن الدولة القومية جهاز ابتدعته البرجوازية لتحافظ على كيانها وتبقى على استغلالها للجماهير ، وإن مهمة الثورات البروليتارية من ثم هى القضاء على هذا الجهاز البرجوازى والتلاحم معاً برغم فواصل الأتربة القومية لتكوين حكومة عمالية عالمية . ولكن حصيلة التجربة تشير إلى أن من الحقائق الأساسية فى المجتمع الدولى اليوم أن المذهب الشيوعى يتخذ طابعاً قوميا عند التطبيق فى كل من الدول الآخذة به . فالتطبيق الشيوعى فى الاتحاد السوفيتى غيره فى الصين الشعبية ، وغيره فى أوروبا الشرقية بصفة عامة ، بل إن هذا الاختلاف يتجاوز التطبيق فى بعض الأحيان ليمس لباب المذهب وأصوله . وهكذا فبدلا من أن تقضى الماركسية على القوميات كما جاء فى صلب مبادئها ، نراها تخضع لها وتصطبغ بألوانها . بل إن الصراع الصينى السوفيتى قد لا يخلو فى أحد جوانبه من معنى التصادم بين قوميتين مختلفتين .

والحق أن الماركسية بمفهومها اللاقومى كانت لا بد أن تصطدم بعدة حقائق لم تكن فى حسبان مؤسسيها الأوائل . وأولى هذه الحقائق أن أول ثورة شيوعية فى العالم وقعت ، على غير ما قدروا ، فى الاتحاد السوفيتى ، وهو دولة مؤلفة من عدة قوميات . ولذلك فان مهادنة هذه القوميات والاعتراف بها كان خطوة تكتيكية لا بد منها لضمان نجاح الثورة وتأييد شعوب الاتحاد لها ، والثانية أن الأحزاب الشيوعية قد أدركت أن معاداة القوميات خارج الحدود تصيب فى الصميم الدعوة إلى المذهب ، وتحبط كل جهد لنشره . ومن أجل ذلك كان حتما لزاماً على الماركسية أن تغير موقفها من القوميات ، وأن تمديدها لمصافحة حركات التحرير القومى ، والحقيقة الثالثة أن الماركسية بدعواها إلى تقديم أوسع الخدمات للجماهير الشعبية الكادحة تعمل من حيث لا تحتسب على تغذية المشاعر القومية ، وتقوية الإحساس بالالتصاق فى التراب الوطنى .

ونحن نشاهد أن القوميات فى البلاد النامية تزدهر بدرجة قوية ملحوظة . ومرد ذلك فى رأينا إلى سببين رئيسيين : أولا أنه لا بد أن يكون لمعاناة الاستعمار الذى كابدت منه هذه الدول رد فعل قوى يتمثل فى نمو الروح القومية بحسبانها أداة فعالة لمحاربة القوى الاستعمارية الدخيلة . ثانياً أن أول مهمة عاجلة تجابه هذه الدول بعد حصولها على الاستقلال هى التصنيع . والتصنيع بطبيعته يحتاج إلى خبرات وعلوم وأموال وليس غير الحكومة الوطنية القوية بقادر على توفير هذه الخدمات الشاملة . ومن ثم يزداد إحساس الشعوب فى البلاد النامية بأهمية الدولة القومية التى ترعى حركات التصنيع بطريقة مباشرة .

ومن أجل هذا فإننا نلاحظ أن معظم حركات التحرير الأصيلة فى العالم تتسم بصفتين أساسيتين : أولاهما أنها حركات قومية تناضل ضد التدخل الأجنبى . وثانيتهما أنها حركات اشتراكية تعمد إلى التأميم وزيادة النشاط الحكومى بهدف تحقيق الرخاء والرفاهية لمختلف المستويات الشعبية .

والواقع أن العلاقة بين القومية والاستعمار علاقة ذات وجهين : أحدهما ما نشاهده الآن فى العالم النامى من صراع بينهما لا شبهة فيه ولا هوادة . وثانيهما ما لاحظناه عبر حقب تاريخية مختلفة من النمو المنحرف لبعض القوميات مما أدى إلى محاولات التوسع الاستعمارى على حساب القوميات الأخرى . وقد رأينا كيف انحدر مبدأ القومية إلى درك التعصب العنصرى فى الحربين العالميتين . فهل يمكن تصور قيام نوع من التحالف بين القومية والاستعمار ؟

ذلك بالقطع مستحيل ، فان نمو القومية ، أى قومية ، لا يؤدى بذاته حتميا إلى التوسع والصراع ، وإنما تؤدى إلى ذلك الرغبة الاستعمارية فى تدمير

القوميات الأخرى وابتلاع أراضي الغير واستغلاله.

وفرق واضح من غير شك بين أن يقال إن القومية حليف للاستعمار، وبين أن يقال إن الاستعمار يستهدف أول ما يستهدف إلى القضاء على القوميات الصغيرة وتضييع معالمها. فمن القول الأول نفهم أن القومية عون طبيعي للاستعمار تماماً كما أن هبوب الريح عون طبيعي لاسقاط المطر، بينما نفهم من القول الثاني أن السبب في استشراء النهم الاستعماري ليس نمو القومية في حد ذاته، بل على العكس من ذلك تماماً، ضعف بعض القوميات وعجزها عن صد الاستعمار ومقاومته.

العلاقة بين القومية والعالمية

والآن: هل نفهم مما تقدم أن القومية والعالمية قطبان متنافران ... ؟ ؟ أعني هل نفهم أنه لا ازدهار للقومية في ظل التعاون الدولي الوثيق، والعكس بالعكس .. ؟ ؟

كلا، لا تنافر ألبتة بين القومية والتعاون الدولي حتى وإن وصل هذا التعاون إلى حد إقامة حكومة عالمية.

وإنما يقع الصدام بالحتم في حالة من اثنتين: أن تنحرف القومية إلى مجرد تعصب عنصري مقيت يسعى إلى فرض السيطرة على الغير. وهنا تنقلب القومية إلى روح استعماري جشع يحاول الغلب والتوسع. أو أن تنحرف العالمية لتصبح مجرد ستار يتوارى خلفه المد الاستعماري باسم التعاون الدولي تارة، أو التلاحم المذهبي تارة أخرى. وفي هاتين الحالتين لا يمكن أن يقال إن الصدام يقع بين القومية والعالمية، بل على الأصح بين التعصب العنصري والنزعة الإنسانية في الحالة الأولى، أو بين القومية النقية الصافية وخداع الاستعمار وألاعيبه في الحالة الثانية.

بل نحن نعتقد أن العلاقة بين القومية والعالمية هي علاقة الجزء بالكل، أو النواة بالدوحة العظيمة التي تنبثق منها.

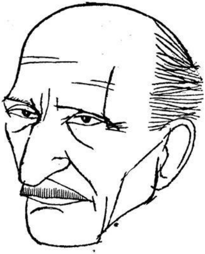
وإذا كان من بداهات المنطق أنك لا تستطيع أن تحصل على كل عظيم من أجزاء تافهة، ولا أن تنبت الفرع الأصيل من النواة الفاسدة، فكذلك الشأن في قضية القومية والعالمية. فلا يستطيع أحد أن يدعي أنه يمكن أن يقوم تعاون دولي عادل ومثمر بين قوميات خائرة مضعضعة، وإنما يقوم هذا التعاون بالحق وبالعدل وبالتكافؤ إذا نمت هذه القوميات بدرجات متوازنة يتحقق بها النفع، ويستحيل معها أن يتسلل الشره الاستعماري، أو أن تنجح محاولات الضغط والتوسع والسيطرة.

والحق أن القومية لازمة للعالمية لزوم الأصل للفرع، فنحن لا نستطيع أن نتصور كيف يمكن للأمة العربية مثلا أن تكون عضواً نشطاً في منظمة أو حكومة عالمية في الوقت الذي تتناثر هي فيه شذرات مهلهلة في دويلات صغيرة ممزقة. ولا شك أن هذا التمزق في القومية الواحدة يفتحها على مصاريعها للضغوط ومحاولات التسلل، وينقلب الحال من النقيض إلى النقيض حينما تلم هذه القومية شعثها المبعثر لتحقق وحدة قومية متماسكة تكون بدورها نواة صلبة صالحة في الوحدة العالمية الشاملة القائمة على أساس التعاون المتكافئ بين مختلف القوميات ...

وحصيلة ذلك كله هي أنه لا معدى للوحدة العالمية عن أن تمر بمرحلتين: الأولى تمهيدية وهي وحدة القوميات المتميزة في كل مكان، والثانية نهائية وهي تعانق هذه القوميات الموحدة على أسس العدل والتكافؤ في وحدة عالمية شاملة.

ونحن بتأكيدنا لشرط العدل والتكافؤ إنما نؤكد في الحقيقة ضرورة أن تكون الوحدة العالمية، حين تجيء، بين قوميات نامية بدرجات متعادلة، لا بين قوميات نامية وأخرى واهنة لينة العظام، لأن الوحدة في هذه الحالة الأخيرة لا تكون وحدة الند مع الند، بل هي على التحقيق نوع من التسلل الاستعماري وبسط السلطان والنفوذ، وإن اختلفت الأسماء والأساليب والأقنعة ...

عبد الفتاح العدوى



ميخائيل نعيمة الأديب العربي العالمي

● ميخائيل نعيمة واحد من هؤلاء الأدباء العرب الذين استطاعوا أن يكتبوا بلغتهم القومية فيشدوا إليهم انتباه قومهم الذين أنزلوهم منازل الرواد من الأدباء المفكرين ، وأن يكتبوا بلغتين أخريين هما اللغة الروسية من ناحية واللغة الإنجليزية المتأمركة من ناحية أخرى فيلفتوا إليهم أنظار القراء فى الشرق والغرب .

● « أقول لكم : إن كل يد خشنها العمل تصافح يد الله ، وتشاركها فى توليد خيرات الأرض ، والذى يخجل منها إنما يخجل من ربه ، حين أن الكثير من الأيدى الناعمة قد لا يصافح إلا يد إبليس » .

محمد عبد الغنى حسن

من مفاخر الأدب العربي المعاصر أن فيه حفنة كريمة من الأدباء والمفكرين نقلوه من محيط الأقليمية الضيقة إلى ميدان العالمية الرحيب ، سواء أكان ذلك عن ترجمة آثارهم إلى غير العربية من اللغات العالمية الحية ، أم عن كتابتهم هم بواحدة أو غيرها من اللغات الأجنبية الواسعة الانتشار ، بالإضافة إلى تجويدهم الكتابة فى لغتهم العربية . . .

والأستاذ ميخائيل نعيمة واحد من هؤلاء الأدباء العرب الذين استطاعوا أن يكتبوا بلغتهم القومية فيشدوا إليهم انتباه قومهم الذين أنزلوهم منازل الرواد من الأدباء المفكرين ، وأن يكتبوا بلغتين أخريين تلتقيان – أو تفترقان – على مواقع الصراع بين كتلتين عالميتين كبيرتين ، هما اللغة الروسية من ناحية ، واللغة الانجليزية المتأمركة من ناحية أخرى ، فيلفتوا إليهم أنظار القراء فى الشرق والغرب ، حتى ليقول بعض الناشرين من الإنجليز فى قصة « مرداد » التى كتبها ميخائيل نعيمه أولاً بالإنجليزية سنة ١٩٤٨ ، وترجمها ثانياً إلى العربية سنة ١٩٥٢ إنها : « كتاب من الكتب غير العادية أو غير المألوفة » .

والظفر بهذه التزكية من ناشرين أجانب يقدرون قيمة الكتب ، يؤكد لنا ما نذهب إليه من عالمية الفكر والأدب عند أديبنا العربي المفكر ميخائيل نعيمة . فهو رجل أبى أن يحصر نفسه فى دائرة ضيقة ، ودفع به طموحه الفكرى البعيد إلى أن يرتاد فى الكتابة آفاقاً تنزله منازل الأدباء العالميين .

مفهوم الأدب

ولعل « عالمية » الأدب عند ميخائيل نعيمة هى التى جعلته يحدد « للأدب » مفهوماً يتفق ورسالته الإنسانية ، وقد عرف هو الأدب والأديب بتعريف قد نلاحظ فيه وجوه خلاف فى التعبير بين تعريف المرحوم عباس محمود العقاد لهما ، ولكنهما قد يلتقيان – فى النهاية – فى النتيجة التى يصار إليها .

فالأديب عند العقاد يجئ تعريفه بعد تساؤل منه قائلا : « ومرة أخرى من هو الأديب ؟ أهو الشاعر ؟ أهو القصاص ؟ أهو ناقد الشعر ؟ أهو المطلع على سير الأدباء والقصاصين والنقاد ؟ . . . فالأديب – بكلمة واحدة – هو « المحدث » فى جميع العصور ، وقيمته فى كل عصر تختلف باختلاف حديثه ومن يحدثه ومن يتطلب منه الحديث ، سواء كان حديثه مما تسمعه الآذان أم تعيره العين فى صفحات الأوراق . . . ولم نتزل بوظيفة الأديب لأننا جعلناه « محدثاً » فى العصور الأولى ، أو فى هذه العصور . فانما العبرة بما يقال ، وبمن يقال لهم فى جميع الأحاديث . فمن الناس من يحدث ليعلم ويهذب ، ومنهم من يحدث ليضرب للناس أمثال البطولة والشرف ، ومنهم من يحدث ليروح عن النفس ، ومن يحدث ليكشف للنفس سريرتها ، ومن يحدث ليسلى ويلهى ، ومن يسلى ويلهى كرام الناس ، ومن يقصد بالتسلية واللهو غير هؤلاء الكرام . وكلهم على هذا المعنى أديب ، ولكن شتان شتان بين أديب وأديب . . . » . (مجلة الكتاب – عدد أبريل سنة ١٩٤٩ .

وهذا التعريف للأديب عند العقاد يقابله تعريف للأدب عند ميخائيل نعيمه يقول فيه :

« بين كل المسارح التى تتقلب عليها مشاهد الحياة ، ليس كالأدب مسرحاً يظهر عليه الإنسان بكل مظاهره الروحية والجسدية . ففى الأدب يرى نفسه ممثلا ومشاهداً فى وقت واحد . هنالك يشاهد نفسه من الأقماط حتى الأكفان . وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيام . وهنالك يسمع نبضات قلب سواه ، ويلمس أشواق روحه فى أشواق روح غيره ، ويشعر بأوجاع جسمه فى أوجاع جسم إنسان مثله . هناك تتخذ عواطفه الصماء لساناً من عواطف الشاعر ، وتلبس أفكاره

رداء من نسيج أفكار الكاتب . فيرى من نفسه ما كان خفياً عنه ، وينطق بما كان لسانه عيياً عن النطق به . فيقترب من نفسه ويقترب من العالم . فرب قصيدة أثارت فيه عاصفة من العواطف ، ومقالة تفجرت لها فى نفسه ينابيع من القوى الكامنة ، أو كلمة رفعت عن عينيه نقاباً كثيفاً ، أو رواية قلبت إلحاده إلى إيمان ، ويأسه إلى رجاء ، وخموله إلى عزيمة ، ورذيلته إلى فضيلة . . . » (الغربال ص ٢١) .

وهكذا ترى أن الأدب عند العقاد تدخله مناهج الدرس ، وقواعد المنهج ، على حين أنه عند ميخائيل نعيمة تلفه مسارب الحس ، ومسالك الوجدان ، ومجارى الشعور ، تفتيشاً عن «الحياة» التى لا يكون الأدب أدباً إلا بالتعبير عنها .

ويؤكد لنا « نعيمة » هذا المعنى فى موضع آخر من الغربال ، فى مقال عنوانه « نقيق الضفادع » يقول فيه : « قصارى الكلام يا سادتى ، أن القصد من الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة ، كما تنتابنا من أفكار وعواطف » .

وعلى الرغم من ظهور « الغربال » بهذه الآراء الجديدة فى الأدب والأديب منذ قرابة نصف قرن — ظهرت أولى طبعات الغربال سنة ١٩٢٣ بمصر — فان أديبنا العربى المفكر « نعيمة » بقى على رأيه .

فمحور الأدب عنده هو « الإنسان » ، ويقدر الأدب بما فيه من قوى إنسانية لا بما فيه من براعة الصنع ، وحذلقة العبارات .

ونراه فى الكتاب الضخم الذى روى فيه حكاية عمره بعنوان «سبعون» يقول عن كتابه القديم الجديد « الغربال » : « فى الكتاب نظريات وآراء وتوجهات لو سئلت فيها اليوم لتبنيّتها دونما تردد . فأنا لا أزال أقول إن « محور الأدب » هو الإنسان . فعلى قدر ما يتغلغل الأدب فى حياة الإنسان ، وفى التفتيش عن أهدافها وعن العقبات التى تقوم فى وجه تلك الأهداف ، يكفل لنفسه البقاء . وذلك يعنى أن الأدب — شعره ونثره — يجب أن يقيم بقدر ما فيه من قوى إنسانية ، ظاهرة أو باطنة ، لا بقدر ما فيه من الحذلقة والبراعة فى صقل الكلمات والعبارات .. » .

و « الإنسان » الذى هو محور الأدب عند ميخائيل نعيمة ، يدور حول محور نفسه ، وهو الإنسان ... فنحن فيما نقول ونفعل ونكتب ، إنما نفتش عن أنفسنا . فكل مساعينا فى الحياة إنما هى للكشف عن نفوسنا لعلنا ندرك القوى التى تسير بنا فى بحر الوجود « فكل ما يأتيه الإنسان إنما يدور حول محور واحد ، هو : الإنسان . حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعته وتجارته وفنونه . وحول هذا المحور تدور آدابه . فهو فى كلها يسعى وراء أمر واحد ، وهو أن يظهر نفسه لنفسه عله يدرك القوى التى تسير به فى بحر الوجود . ولا قيمة لعمل يأتيه إلا بمقدار ما يدنيه ذلك العمل من معرفة نفسه ، أو يقصيه عنها . . . » .

ولم ين ميخائيل نعيمة عن تذكيرنا فى أكثر ما يكتبه بقيمة البحث عن المعرفة عموماً ، ومعرفة الإنسان نفسه على وجه الخصوص . فهى اللذة الكبرى فى الحياة ، بل هى غاية الغايات منها .

وإذا كان كل ما فى الحياة جميلا ، وغالياً ، وشريفاً ، فان الإنسان هو القمة التى يلتقى عندها كل ما فى الحياة من جمال ، ونفاسة ، وشرف . وهو حين يبحث عن معرفة شىء فى الكون فانما يبحث عن معرفة نفسه . . وقد عبر ميخائيل نعيمة عن هذا المعنى فى فصل ممتع من فصول كتابه « صوت العالم » يقول فيه : « كل ما فى الطبيعة ثمين وجميل وشريف . ولكن أثمنه وأجمله وأشرفه على الاطلاق هو الإنسان . فهو الكائن الذى لا حدود لكيانه . هو الفكر الذى لا ينثنى يفتش عن ذاته ، والخيال الذى لا يمل ارتياد المستتر والمجهول ، والمغنطيس الذى يتناول الإلهام من كل

ما يتصل به من الكائنات ، والخزان الذى لا ينضب من الشوق إلى الكمال المطلق . هو غاية الطبيعة من وجودها . أما غايته من وجوده فمعرفته لنفسه ، ومعرفته لنفسه تعنى معرفته لله ، ومعرفته لله تعنى معرفته لكل شيء . . ومعرفته لكل شيء تعنى القدرة على كل شيء ، والانعتاق من كل قيد وحد . ومن كان ذلك شأنه ومقامه فى الكون ، فبماذا تزنه وكيف تحدد قيمته ؟ إنه فى اعتقادى فوق كل الموازين والأثمان . . » .

فالإنسان عند ميخائيل نعيمه « شيء » فوق الأشياء ، وهو — فى ذاته — قيمة كبرى لا تقوم بأغلى الأثمان ، وهو — على اختلاف عمره وشكله وجنسه — نفيس القيمة لا تبخسه حال مهما تواضعت لظرف من الظروف الطوارئ التى لا تختلف بها التقويم ، ولا يتذبذب بينها التثمين . .

ومن هنا كانت نظرة « نعيمة » الإنسانية إلى أفراد الشعوب على اختلاف حظوظهم من الألوان والألسنة والثقافات والمدنيات . فلا يقول قائل :

هذا الأبيض أشرف من الأسود ، ولا هذا الذكر خير من الأنثى ، ولا هذا الشاب أنفع من هذا الشيخ الذى بارحه الشباب . . ويعبر ميخائيل نعيمه عن هذا الرأى قائلا : « سر كمن ، وكنز دفن هو الإنسان . وإناء قدسى لحقيقة أزلية أبدية هى الله . ولا فرق ما بين رضيع ويافع ، وبين شاب وأشيب ، أو بين ذكر وأنثى . ونحن لا نملك من معرفة الغيب ما يخولنا أن نحدد قيمة أى إنسان ، ثم أن نجعل تفاوتاً فاضحاً بين قيمة إنسان وإنسان » .

رسالة الأديب

والأديب ميخائيل نعيمة مؤمن أشد الإيمان بقوى كامنة فى الإنسان ترفعه فوق المستوى الحيوانى الذى يبدو فيه ، ويبدو فى صراعه القوى مع الكون إلى أبعد غايات الصراع . . . وتتمثل تلك القوى فى قوة « الروح » غير الفانية التى تزيدنا حباً فى الحياة ، وتزيدنا شوقاً لاهفاً لاهثاً إلى التشبث بها على الرغم من « الموت » الذى هو نهاية كل حى . ولا شك أن « حيواناً » يثبت فى جهاده مع الكون مثل هذا الثبات لحيوان غريب عجيب ! فما السر فى هذا الثبات ؟ أو ليس السر فى أن لهذا الحيوان « المستحدث » سلاحاً لا تحطمه العناصر ولا يفنيه الموت ؟ وهل ذلك السلاح إلا قوى كامنة فيه هى أشد وأمتن وأبقى من قواه الحيوانية ؟ تلك قوى الروح غير الفانية . تلك القوى التى ترفعنا فوق الحيوانية ، وترينا فى دياجير الحياة وميض أنوار تحبب إلينا الحياة ، وتذكى فى داخلنا شرارة أمل بأن لا بد أن ندرك يوماً ما نحن طالبون . نعم ! هى قوى الروح تسيرنا على غير معرفة منا ، ونشعر بها ، إنما لا ندركها بعد . لذلك نبحث عنها ، حتى إذا ما وجدناها وجدنا أنفسنا ، فعرفنا إذ ذاك منزلتنا من الكون ، وسرنا معه لا ضده ، لنتسم به ، ويتسم بنا .

إن هذه القوى الكامنة فى الإنسان تصلح أن تكون زاداً لخير كثير ، وتصلح أن تكون أساساً لبناء لا تزعزعه الشرور ، وتصلح أن تكون واحة وظلا يلجأ إليهما الإنسان من لفح الهجير ، ووعثاء المسير . ولكن الإنسان — مع الأسف — لم يستطع أن يستغل قواته ، كما لم يستطع أن يستغل خيرات الأرض لنعيمه وراحة نفسه ، فاستحالت إلى مورد لشقاء دائم يضنيه . ولو أنه عرف كيف يتخلص من « الحيوان » الذى فيه لظفر بالطوبى التى ظل يحلم بها طوال العصور والآباد . ففى حيوانية الإنسان بذور من الحقد والحسد والكراهية ، والمطامع والأوهام ، والهموم . . . وهى كلها بذور لا تدع للراحة سبيلا إلى نفسه . وما أصدق صيحة ميخائيل نعيمة وهو يقول من

خطبة له فى جماعة التضامن الأدبى ببيروت : «ويل للإنسان يخترع الآلات لتكثير خبرات الأرض . وإذ تكثر خيراته تكثر غصاته . ويل له يجد وراء الراحة ، وإذ يجدها لا يعرف كيف يستغلها . فيقدمها ذبيحة لإبليس . ويل له يستنبط الحيل لتقصير المسافات فيبقى حيث هو . فلو أنه اتخذ جناحين ليطير بهما من البغض إلى المحبة ، ومن الشقاء إلى السعادة ، لقلنا : بارك الله فى جناحيه . لكنه يحمل فى الهواء كل ما يحمله على الأرض من بغض وحسد ومطامع وهموم وأوهام ، فلا فرق إذ ذاك ، أقطع ألف ميل فى الساعة أم ميلا واحداً . فالمسافة بين ما يعرفه من نفسه وبين ما يجهله منها هى هى . . . » .

وما فتئ ميخائيل نعيمة منذ كشف خطر «الحيوانية» على الإنسان ، يدعو إلى محاربتها فى كل فرد ، وما زال فى أكثر مقالاته بعد سنة ١٩٣٢ — أى بعد عودته من هجرته فى أمريكا — يكرر هذه الدعوة فى كل مناسبة تعن ، وفى كل فرصة تسنح ، وخاصة على منابر لبنان حينما كان يدعى للخطابة فى المدارس والمعاهد والجمعيات والمنتديات وقاعات الجامعة الأمريكية . وما أروعه وهو يقول من خطبة له فى القدس سنة ١٩٣٥ : «من كان عالمه محصوراً فى بطنه وظهره لا عتب عليه إن هو تحدى الحيوان فى شهواته وأعماله . فالروح فيه ما يزال هاجعاً هجوعه فى الحيوان . لكن فى الناس من استيقظت أرواحهم ، فتذوقوا طعاماً لا تعرفه البطون ، وعرفوا قوة لا تستقر فى الظهور ، هؤلاء كلما شبعت أرواحهم قل ضجيج بطونهم ، وكلما ضعفت شهواتهم اشتدت أرواحهم ، وكلما صارعوا أنفسهم ابتعدوا عن الصراع واقتربوا من السلام . وهأنا أدعوكم إلى حرب لا كالحروب . حرب تدور رحاها لا بينكم وبين إنسان . ولا بينكم وبين شىء ، بل

بين أنفسكم وأنفسكم . . بين الحيوان فيكم والإنسان حتى إذا ما تمت الغلبة للإنسان اتسعت روحه وضاق بطنه ، وهربت من قلبه كل بواعث النزاع من حقد وغضب وبغض وادعاء وصلف وأنانية محصورة ، وكل شهوة أولها شهد وآخرها علقم . . » .

ويعود ميخائيل نعيمة بعد ذلك فى كتابه «فى مهب الريح» وفى أول مقال منه بهذا العنوان أيضاً فيكرر الدعوة إلى محاربة «الحيوان» فى الإنسان قائلا : «فما هو الصلاح الذى إن نحن سلكنا سبيله ، وتمسكنا بأهدابه ، بلغنا الحياة التى لا يطالها موت ، والحرية التى لا يحد من مداها حد ؟ ذلكم الصلاح هو تحكيمكم شهوات القلب البيض فى شهواته السود. وذلك يعنى جعلكم الإنسان فيكم سيد الحيوان حتى إذا انفتق الإنسان من عبودية الحيوان انطلق من بعد ذلك إلى حرية عدن ، حيث يتضوع دائماً أبداً شذا الألوهة العارفة كل شىء ، والقادرة على كل شىء . وتحكيمكم الإنسان فى الحيوان لا يتم إلا بترويض القلب على كبح جماح أهوائه التى من شأنها أن تعرقل الشهوة الغلابة فى انطلاقها نحو الحياة والحرية . كأن تقهروا الغضب بالتسامح ، والطمع بالقناعة ، والكبرياء بالوداعة ، والشهوة الحيوانية بالعفة ، وحب الثأر بالصفح ، والخشونة باللين ، والقوة بالعدل ، والرياء بالصدق وسوء الظن بحسن الظن ، والنفور بالعطف ، والخوف بالشجاعة ، والشك بالإيمان ، والكره بالمحبة . . . إلى آخر ما فى القلب البشرى من سود الشهوات وبيضها . . . » .

وقد حاول ميخائيل نعيمة فى كل فنون قوله من خطب ومقالات وخطرات وقصص أن يدعو فى قوة إلى قتل شهوات النفس ، حتى لا ينقلب معنى السيادة فى الإنسان إلى معنى العبودية التى

لم يردها الله للناس حين خلقهم ، وحتى لا تكون الشهوات هي المتسلطة علينا الموجهة لسلوكنا .

وكل شهوات النفس صغيرة ذليلة آسرة ، إلا شهوة «الخلود» فهي سر من أسرار الحياة في الإنسان التواق إلى أن «يخلد» على الرغم مما يعرض له من عوارض الفناء الشخصي . وقد صور لنا نعيمة بعضاً من هذه الشهوات في حبات الكرم التي كان ينثرها على طريق الحكمة في كتابه الممتع «كرم على درب» حيث يقول : «من زمان دفنت خمساً من شهواتي الخمس والخمسين : شهوة السلطان ، وشهوة الغنى ، وشهوة النساء ، وشهوة الشهرة ، وشهوة الخلود . وصباح أمس تذكرت دفائني ، فعن لي أن أزور المقبرة . فوجدت فوق القبر الأول تاجاً عليه مداس . وفوق الثاني كومة من الترب اتخذتها جماعة من النمل قرية لها . وفوق الثالث زنبقة بيضاء هيفاء تتسابق أسراب من الفراش إلى شمها ولثمها ! وفوق الرابع جيفة عجوز شمطاء تنهشها الديدان والغربان والأفاعي . أما الخامس فوجدته مفتوحاً ولا دفينة فيه . .» .

معنى الإنسانية

ولقد عمق ميخائيل نعيمة معنى «الإنسانية» في الناس إلى درجة جعلت أدبه كله متسماً بنزعة الإنسان فيه . ومن هنا كان حبه للناس كلهم مهما ظهر من سلوكهم . فلا داعي للبغض لأنه يجعل القلوب سوداء لا تومض منها جلوة من نور ، والشرير ليس أهلا لأن يبغض ، بل هو أهل لأن يرحم ، أما الذي يستحق البغض فهو الشر نفسه . ومن هنا لم يضق صدر ميخائيل نعيمة بإنسان . ولعل سلوكه بين أدباء المهجر وشعرائه ، بل بين المهجريين السوريين كلهم ، كان تطبيقاً عملياً دقيقاً لنزعة «الإنسان» فيه ، فقد كان أبعد أدباء المهجر عن توافه الخصام والنزاع والأحقاد والمطامع التي لم يسلم منها حتى شاعر كبير مثل إيليا أبو ماضي «غفر الله له . . . وفي الوقت الذي نقم فيه أدباء المهجر على «عبد المسيح حداد» عضو الرابطة القلمية وصاحب جريدة «السائح» لأنه تزوج أرملة ، وقف ميخائيل نعيمة بجانبه وحده ، فكان أشبينه في الزواج . . . وفي الوقت الذي انقلب فيه الشاعر إيليا أبو ماضي على جبران خليل جبران ودخل فيه في مهاترة صحفية فظيعة مع عبد المسيح حداد لا يزال القراء يذكرونها فقد كانت قبيل وفاة إيليا بقليل . . في ذلك الوقت كانت العلاقة بين نعيمه وأبي ماضي على أصفاها . . .

وهذه المطابقة بين الأقوال والآراء وبين السلوك هي التي تجعلنا نحترم ميخائيل نعيمة ونصدقه ونطرب لقوله حين يقول في «زاد المعاد» : «. . . فأنا مادام في الأرض إنسان تضيق دونه روحي ، لست أهلا لتكريم إنسان . ألا وسعوا أبواب أرواحكم كيلا يظل أحد خارجاً . فان رأيتم أعمى وكنتم مبصرين ، فاعلموا أنكم عميان مثله مالم تعيروه من بصركم بصراً . . . لا تبغضوا أحداً من الناس . وإذا كان لا بد لكم من البغض فأبغضوا كل ما في الناس من ضعف وأثم . لا تبغضوا الشرير وابغضوا الشر . لأنكم إن أبغضتم الشرير أصبحتم أشراراً مثله . أما إذا أبغضتم الشر فقد تقتلونه وتهتدون إلى الخير . لا تكرهوا الظالم ، واكرهوا الظلم ، لأنكم إن كرهتم الظالم كنتم ظالمين مثله وإن أحببتموه عرفتم العدل ، ورددتم الظالم إليه . .» .

على أن ميخائيل نعيمة في دعوته إلى بغض الشر لا الشرير كان مجانباً بعض المجانبة لما قام في نفسه — عن يقين — من ضرورة وجود الخير والشر في الحياة ، وتلازمهما وقيامهما جنباً إلى جنب . ومن هنا كان تسامحه المطلق الذي لا حد له مع كل ما يرى في الحياة من مناقضات . ولن تستطيع أن تنزع إبرة

النحلة عنها – وهى شر – دون أن تقضى على حياتها وبهذا تحرم الخير من العسل الذى فيها . وفى إحدى حبات الكرم على درب أفكاره الجميل يقول نعيمة:

« فصلك الخير عن الشر من غير أن تمحق نفسك ، كفصلك حمة النحلة عن خرطومها من غير أن تقضى على حياتها .. »

والذى يرى الشر فى الناس وحده ، دون أن يتفطن إلى ما فيهم من الخير هو كمن يرى الدنيا بعين واحدة . . . يقول فى كتابه (سبعون) :

« فى الناس خداع ، وسرقة ، وزنا ، وكل أصناف الشرور . لكن فيهم صدقاً ، وأمانة ، وعفة وكل أصناف الفضائل . من رأى شرهم دون خيرهم كان أعمى أو أعور ... لو لم يكن فى نفسك شر لما رأيته فى الناس . ولو لم يكن فى الناس خير لما رأيته فى نفسك » .

وقد أراحت هذه النظرة إلى الخير والشر أديبنا المفكر ميخائيل نعيمة من كثير مما يجده الناس حين تصادفهم فى الحياة شرور كثيرة لا يجدون تعليلا لها . فالخير والشر من نبعة واحدة ، هذا أبو ذاك ، وذاك أبو هذا . وحيث لا شر فلا خير ، وحيث لا خير فلا شر . وهما فى طبيعة الإنسان مثل المد والجزر فى طبيعة البحر . . يقول فى ديوانه « همس الجفون » :

سمعت نهراً يغنى الكون طى ونشر
فى الناس خير وشر فى البحر مد وجزر

وقد استطاع « نعيمة » فى توفيق كبير أن يعبر عن فكرة « التوءمية » فى الخير والشر قائلا من قصيدة نظمها سنة ١٩٢٢ بعنوان « الخير والشر » فى نفس الديوان :

سمعت فى حلمى ويا للعجب
سمعت شيطانا ينادى ملاك
يقول : أى ، بل ألف أى يا أخى
لولا جحيمى أين كانت سماك ؟

أليس أنا توءمان استوى
سر البقا فينا ، وسر الهلاك ؟
ألم نصنع من جوهر واحد
إن ينسنى الناس أتنسى أخاك ؟

* * *

فأطرق ابن النور مسترجعا
فى نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى
مستغفراً ، وعانق ابن الجحيم
وقال : أى ! بل ألف أى يا أخى
من نارك الحرى أتانى النعيم . . .

* * *

وحلق الاثنان جنباً إلى
جنب ، وضاعا بين دستى السديم . .

ومن نتاج هذه « الحتمية » فى وجود الشر إلى جانب الخير نظر ميخائيل نعيمة إلى الدنيا بعين لا تقع فيها إلا على كل جميل . وقد أنتجت هذه الفكرة مقالا جيداً جميلا بعنوان « المزابل » فى كتاب « المراحل » الذى نشر فى بيروت سنة ١٩٣٢ عقب عودة صاحبنا مباشرة من مهاجره فى العالم الجديد . .

فليس فى العالم « مزابل » تتجمع فيها القذارة والحقارة والدنس والفساد ، لأن الأرض « أمى وأم كل عجيبة ، تلك البتول الحامل الوالدة ، فلا تعرف الفساد ولا القذارة والحقارة ، ولا الشتيمة والنميمة ، بل تفتح صدرها الرحب لكل المزابل على السواء ، فتجعل القذارة طهارة ، والفساد صلاحاً ، والموت حياة ، والشتيمة صلاة . لله ما أقدسها وأجلها ، وهى تمتص تلك السوائل المتسربة من المزابل بلون النبيذ ؛ تمتصها هادئة آمنة ساكنة ، فلا تشمل أو تترنح ، ولا تعربد أو تتبجح ، وفى قلبها الأسود الحنون ربوات من الجذور والبزور ، تنتعش بعصير المزابل

وتتململ لتدرج غداً ، كل واحدة فى سبيلها ، لملاقاة الشمس » . ومن هنا فليس فى الحياة بما وسعته من الشر والخير ، والجمال والقبح مجال للتفاضل بين الأحياء والأشياء . فالفضل الذى للبقرة بأنها أم عجلها، هو بعينه فضل العجل بكونه رضيع البقرة . وفضل الجبل فى علو متنه ، هو بعينه فضل الوادى فى انخفاض أرضه . وقد عبر ميخائيل نعيمة عن الخاطرتين بقوله فى « كرم على درب » : « قالت البقرة لعجلها : لى عليك فضل الحمل ، فأجابها : ولى عليك فضل الرضاعة » و « سل الجبل من أين علوه ؟ يجيبك : من الوادى » وقد عاود ميخائيل نعيمة تصوير هذه الفكرة فى حبتين لامعتين من حبات كرمه قائلا : « فى اليوم الذى تدين فيه جارك فلساً ، فتشعر أنه الدائن وأنك المديون ، فى ذلك اليوم تبدأ حياتك كإنسان . . » و « عندما تتنازل إلى من تحسبه دونك مرتبة ، تمشى إليه على رأسك ، ويمشى إليك على قدميه » .

قيمة العمل فى الحياة

ومن خلال هذا التقدير الصحيح والتقويم السليم لقيمة كل شىء فى الحياة استطاع ميخائيل نعيمة أن ينظر

نظرة سليمة إلى قيمة كل عامل فى الحياة . فلم تصرفه القشور عن اللباب. ومن هنا كان صاحب القصر الفخم العظيم الرواء ليس أشرف – فى ميزان التقويم الصحيح – من البناء الذى رفع القصر مدماكاً فوق مدماك . ولا من النقاش الذى زين السقوف والجدران ، ولا من صانع السجاد الذى نسجه من خيوط الصوف أو الحرير . فلا وجه – إذن – لتمجيد صاحب القصر وبخس العمال المغمورين

الذين لولاهم لما تألق القصر ولا أشرق له بهاء . . .

ومن هنا ظل ميخائيل نعيمة فى كثير مما كتب وخطب وقص يمجد اليد العاملة التى محا العمل نعومة ملمسها . وما كان أسرعه حينما عاد من المهجر

الأمريكى ليخطب فى أهله وعشيرته أبناء قوية بسكنتا اللبنانية :

« أقول لكم : إن كل يد خشنها العمل تصافح يد الله ، وتشاركها فى توليد خيرات الأرض . والذى يخجل منها إنما يخجل من ربه . حين أن الكثير من الأيدى الناعمة قد لا يصافح إلا يد أبليس) (زاد المعاد » .

ودعوة ميخائيل نعيمه الدائمة الدائبة إلى العمل وتمجيده تحمل أكبر الرد على الذين يتهمون فلسفته بالكسل والخمول والقناعة بأدنى زاد فى الحياة : فما كان نعيمة كسلاناً ولا خاملا ولا قنوعاً. ولكنه رجل رأى أن لا يفسد حياته بالطمع فى سبيل المال ، ولا أن يفسد سلام نفسه وسكينتها بالجرى واللهاث وراء الدينار أو الدولار . . . ولقد وجد فى سلام « صنين » – وهو أحد جبال لبنان– وفى طهارته بديلا خير بديل من جنون الحياة والأحياء فى العالم الجديد: « ما أبعد السلام المخيم فى جبالكم عن الجلبة المعسكرة فى مدينة كمدينة نيويورك ! فعلام تصرون على تزويج سلامكم من تلك الجلبة ؟ سلامكم أنفاس العزة القدسية المنبعثة فى صخوركم وترابكم وأعشابكم . وتلك الجلبة هى تطاحن المطامع والأهواء البشرية فى سبيل الريال . والاثنان لا يتزاوجان ، ولن يتزاوجا .

وليس أضل ممن يعتقد أن بإمكانه التوفيق بين ريال نيويورك وسلام وصنين . فريال نيويورك نقاب كثيف يحجب وجه الله ، وصنين عرش من طهارة يبدو عليه وجه الله سافراً . من اختار منكم ريال المهجر وكل ما فى قلبه من جلبة لا تستكن ، فليطلق سلام صنين ! »

وقد فطن ميخائيل نعيمة – أو توقع على الأقل – أن سائلا من أهل لبنان سيسأله هذا السؤال : « وهل نأكل سلام صنين إذا ما عضنا الجوع ،

أو نلتحف به إذا قرصنا البرد ؟ » فأجاب على الفور : « وأنا أقول لكم : بلى ! وألف بلى ! فالجمال الذى تنثره يد الله حولكم بسخاء ، هو الطعام والكساء والمأوى لكل ما هو أزلى وأبدى فيكم . أما الذى سيفنى منكم فله من التربة التى حولتها عضلاتكم إلى جنائن وكروم وحقول ما يكفيه لقطع مرحلة العمر . وليس آمن من تربتكم مستودعاً لعرق جبينكم ، ولا أحن منها عليكم ، ولا أطهر من الخيرات التى تكافئكم بها لقاء أتعابكم » .

وعداوة الكاتب المفكر ميخائيل نعيمة للدولار - خاصة - وللمال - عامة - عداوة معروفة مشهورة . فما عرف عنه منذ طلبه العلم فى روسيا أولا ، وفى الولايات المتحدة الأمريكية ثانياً أن المال استذله وأهان كرامة الإنسان فيه .

وبالطبع لم يكن زاهداً ، ولا منصرفاً عن المال كل الانصراف ، وإلا ما كان جهاده وجهوده فى شرق الأرض وفى مغربها على السواء . ولكنه يعبر عن علاقته بالمال ورأيه فيه قائلا فى حكاية عمره التى رواها فى ثلاثة أجزاء من كتابه « سبعون » : « لقد كان شعورى بالمال - ولا يزال - شعور من يرى عدواً له ما من صداقته بد ، على حد قول المتنبى . فقد كنت أعرف المآثم والمخازى التى ترتكب باسمه وفى سبيله ، وكنت أكرهها . فالمال ما استمالنى يوماً كما يستميل الأغلبية الساحقة من الناس ، بل كنت أكره أن أكون من خدامه . ولكننى أضعف من أن أقاوم سلطانه المطلق فى الأرض . فلا بد من الرضوخ - ولو إلى حد - على أن لا يغدو الرضوخ عبادة . لذلك لم يكن يهمنى أن ينتفخ جيبى بالمال على قدر ما كان يهمنى أن لا يفرغ منه تماماً ، كيما أستطيع أن أحفظ لنفسى كرامتها بين الناس ، وأن أقوم بالمسئوليات الملقاة على عاتقى . فان زاد المال فى جيبى زاد إنفاقى له . وإذا قل قل . . . » .

ولا يحرص ميخائيل نعيمة على المال إلا بالقدر الذى فيه صلاح أمره ، وقضاء حاجته ، وشفاء علته . وقد مرض شقيقه « نسيب نعيمة » بداء الجنب ، ودخل من أجل علته المستشفى . فلما علم ميخائيل بذلك كتب إليه يقول : « أسألك أيها الحبيب - باسم الأخوة المقدسة - أن تنزع من فكرك كل ما تعلق بالدرس والمدرسة والامتحانات . وبالأخص أن لا تهتم على الاطلاق بما يكلفك بقاءك فى المستشفى من المال . فالمال أخس ما فى الأرض ، وأقل ما يدفعه الإنسان ليدرأ به المرض عن جسمه » .

ولقد مرت بميخائيل نعيمة ظروف شداد كان فيها فى حاجة إلى المال وإلى الدولار ، وكثيراً ماخشى أن يقع فى مثل الذى وقع فيه غيره من عباد المال ، فصرفتهم عبادة الدولار عن عبادة الله . لقد كان عليه تبعات ، وعليه مسئوليات نحو نفسه ، ونحو شقيقه الذى كان يتعلم فى فرنسا ، ونحو أهله الأعزاء الذين تركهم وراءه فى جبل لبنان . وندعه يصور لنا بقلمه بعض هذه الظروف قائلا : « ألا إن هذا الإنسان - يعنى نفسه - من لحم ودم . واللحم والدم لا يعيشان بغير الخبز والكساء والمأوى ، وهذه لا تنال بغير الدولارات . ولهذا الإنسان أخ حبيب فى فرنسا ، أفلت حديثاً من براثن الموت ، وأهل أحياء فى لبنان . وذلك الأخ وأولئك الأحياء فى حاجة إلى الدولارات ، مثلما هو الآخر فى حاجة إليها . والدولار من طبيعته أن يتعزز ويتكبر ويتجبر على الذين لا يعبدونه عبادة صافية بكل أفكارهم ، وكل قلوبهم ، وكل نياتهم . فلا يأتيهم حيث يشاءون ، وساعة يشاءون . بل حيث يشاء هو ، وساعة يشاء . وقد يحتجب عنهم فما تجديهم ضراعة أو شفاعة . وقد يسلم عليهم فيكون تسليمه وداعاً » .

لقد كان ميخائيل نعيمة - وما يزال - متعالياً على طلب المال ، ومستعصياً على الانقياد له ،

وما كادت حاجته إلى « الريال » تنقضي بإتمام أخيه دراسته في فرنسا حتى عاد ثانية يولي وجهه شطر الوطن ، ولم يجد مبرراً لبقائه في أمريكا حيث يلهب الدولار ظهور أهلها بالسياط . وما أصرحه وهو يقول في هذا الشأن في كتاب « سبعون » :

« أليس أنني سئمت هذه المدينة الغارقة في العجاج الذي يثيره ركضها وراء أشياء وأشياء تبدو لي سراباً في سراب ؟ إن ما أفتش عنه لن أجده أبداً في ذلك العجاج ، أو في ذلك السراب . وسأجده في خلوة مع نفسي هناك — في حضن صنين . هناك أستطيع أن أتعرى أمام السماء — أمام الصخر — أمام النسائم والأشجار والعصافير — أمام وجداني ، فأنزع عني جميع ما التصق بي من شوائب وأدران . وأفتح قلبي للنور ، فلا يخذلني النور . وأجمع شتات نفسي فتعرفني نفسي وأعرفها . لقد طالت غربتي عنها وغربتها عني . والغريب عن نفسه غريب عن كل شيء .

مالي وللملايين ههنا يلهب الدولار ظهورهم بالسياط ، فتسيل دماؤهم ، ولكنهم يلحسون ما سال من دمائهم ، ويتلمظون بما يلحسون ، ثم يستأنفون الركض ، وغير الموت لا يدركون ؟ مالي وللملاهي التي يخلقها لهم الدولار لينسيهم ما هم فيه من غث وبؤس وفراغ وسوء حال ؟ فمواسم للبايسبول ، ومواسم للفوتبول ، ومواسم للمصارعة والملاكمة ، ومواسم للانتخابات ، ومواسم للاصطياف والإشتاء ، وإعلانات تسيل اللعاب عن أفخم السيارات وأثمن الجوهرات ، وأمتع السهرات والرحلات والروايات ، وأحدث الأزياء والاختراعات ، وأندر الفرص لكسب المال والملذات . ناهيك بالأعياد وما يرافقها من هرج ومرج ، وبالفضائح والإشاعات ، وبالصراع بين الطبقات والشركات ، وبالمحاكم وما في المحاكم من مهاترات ومداورات ، وبالمعابد وما في المعابد من رياء وتمويه ، وبالمدارس وما في المدارس من تخدير وتضليل . . » .

مدنية الغرب وروح الشرق

ومما يدلك على زهد ميخائيل نعيمة في طلب المال أنه عاد إلى وطنه لبنان ، وإلى أرضه في « بسكنتا » ، وإلى مصطافه في « الشخروب » وليس في جيبه من ثراء أمريكا وغناها الفاحش إلا خمسمائة دولار . وما نظن أنه لام نفسه يوماً على أنه عاد من تلك الهجرة التي استمرت عشرين عاماً بصفقة المغبون . . .

ولكنه كان أميناً مع نفسه ، ومع الحق ، ومع العالم الجديد ، فلم يلق اللوم على أمريكا لأنه عاد منها وليس في جيبه غير الخمسمائة دولار ، بل ألقى تبعة اللوم على نفسه ، وهو في هذا الملام غير نادم ولا متحسر ، لأنه لم يكن طالباً للدولار وضنت به عليه أمريكا ، بل كان معرضاً عن الدولار حتى لا يفني نفسه وإنسانية فيه ...

« فالدولار لا يغدق نفسه بوفرة إلا على الذين يتعبدون له . وقد تبين لي أنني ما كنت — ولن أكون — منهم » .

لقد عجل ميخائيل نعيمة عودته إلى الوطن العربي في سنة ١٩٣٢ بعد ما تبين له بعد ما بين مدنية الغرب وروح الشرق من فروق ومفارقات . ولقد كان ميخائيل نعيمة — وما يزال — على تمام اليقين بأن جل ما صنعته المدنية الغربية حتى اليوم هو أنها وسعت نطاق المحسوسات ، شأن كل مدنية عقلية لم تهذبها آداب الروح وفضائلها . وبذلك أكثرت من شهوات الجسد وحاجاته ، إلى حد أن الحصول عليها صار مهلكة للروح والجسد معاً .

ولعل غطرسة الغرب تجاه الشرق كانت من بواعث نعيمة الى التعجيل بمغادرته لبلاد لايحس فيها جمال

المعلم ، ولا روح الحكيم ولا تواضع المهذب .. ولشد ما كانت تؤلمه هذه الغطرسة التي أحست بها أمريكا بعد موقفها في الحرب العالمية الأولى ، وأحس بها الغرب كله .

وقد نظم في هذا المعنى قصيدة من الشعر التقليدي عنوانها « من أنت ؟ ما أنت » وإن كان لم يودعها ديوانه « همس الجفون » في واحدة من طبعاته . وقد أثبتها كاملة في حكاية عمره أو سيرة حياته ، وفيها يقول :

من أنت ، ما أنت حتى تحكم البشرا
كأن في قبضتيك الشمس والقمرا
هل أنت نور السماء أم أنت خالقها
تسير الفلك الدوار والقدرا ؟
أم أن ربك لاقى فيك سيده
فعاف من أجلك السلطان وانتحرا ؟

لقد سئم ميخائيل نعيمة مدنية الغرب وخاف شرها لأنها مدنية لا إيمان لها . والإيمان قوة تدك المعاقل ، وتهدم الحصون وتمحو السدود

فما كان أضعف موسى في حضرة فرعون ، لكن فرعون راح ومعه جيوشه ومركباته ، أما نور موسى فما يزال يشع من أعالي طورسينا ، ذلك لأن إيمان موسى بنفسه وبيهوه كان أقوى من جيوش فرعون . وكذلك كان ابن مريم ضعيفاً أمام بيلاطس ودولة بيلاطس ، ولكن بيلاطس ودولته بادا كغيمة في السماء ، أما ابن مريم فدولته ما دالت ولن تدول . لأن إيمانه بنفسه وبالله كان أقوى من روما وجحافلها . وكذلك كان محمد بن عبدالله ضعيفاً يتيما في قريش وتجاه سادتهم ، ولكن رسالته ما تزال سائدة في الأرض .

وهذا الإيمان الذي تفتقده المدنية الغربية اليوم هو « الدين » الذي يدعو إليه ميخائيل نعيمة في أكثر مايكتبه وما يقوله . وليس الدين عند صاحبنا مذهباً ولا مبدأ ولكنه أوسع من المذاهب وأفسح من المبدأ والدين في القلب دائماً ، وفي كيان المرء وسلوكه ، وما هو بالشيء الذي يمكن وضعه على الرف عندما ينطلق الناس في النهار إلى شتى المقاصد والأعمال ، ولا هو بالشيء الذي يتناساه الناس إلا في أوقات الصلاة ، أو يخبئونه تحت الوسادة عند الاستسلام للنوم .. وهدف « الدين » عند نعيمه هو انعتاق الإنسان من ربقة الحيوان في أسافله ، والانطلاق به إلى الإله الكامن في أعاليه — إلى المعرفة التي لا يخفى عليها شيء ، والقدرة التي لا تعصيها قدرة ، والحياة التي لا يطالها موت وهذا الانعتاق والتحرر من أسر الشهوات والمطالب هو هدف الأهداف عند ميخائيل نعيمة ، وطالما عبر عنه في غير مرة ، وخاصة في قصيدته « الآن » التي نشرها في ديوانه « همس الجفون » والتي يمني فيها النفس بالانعتاق من سفاسف العيش وترهاته ، ومن مقاييس الخير والشر ، والجمال والبشاعة ، والحياة والموت ، والزمان والمكان التي تفسد على الناس تفكيرهم ، وتعطل بصائرهم .

الطبيعة هي المعلم الأكبر

إن أديبنا العربي ميخائيل نعيمة أديب مفكر ، وقد أمدته ثقافته الواسعة بألوان جادة من التفكير المثمر ، وهو أكثر أدباء المهجر وشعرائه ثقافة ، حتى ليزيد كثيراً في هذا الباب على جبران خليل جبران ، وفيلسوف الفريكة أمين الريحاني ،

وإنك لتلمح أثر ثقافته الواسعة العميقة على سطور كتبه وخطبه وقصصه ومقالاته وخواطره . ويعترف لنا بأن أتفه الحوادث وأتفه المشاهد تحمله على التفكير العميق في الحياة ومعناها والغاية منها ، فهو لا يبالي أن يلتقط الحكمة من أي فم . كما يعترف لنا في « صوت العالم » أنه يتلقى العلم من كل شيء في

الحياة . وعلى الرغم من إحرازه شهادتين عاليتين فى الحقوق والآداب من واشنجتون فإنه يرى فى الطبيعة معلمه الأكبر ، ويقول فى هذا الصدد فى كتابه (صوت العالم) : « من منا يستطيع أن يرد أخلاقه وأفكاره ونزعاته وشهواته إلى مصادرها ؟ أنعرف أى أثر فى كياننا لأغاريد العصافير ، وصرير الجنادب ، وهدير العواصف ؟ أم نعرف ماذا قرأنا ونقرأ فى صحيفة البحر والصحراء ، وفى جبهة الجلمود والعشبة الخضراء ؟ أم نذكر كل ما تذيعه لنا الشمس والقمر والنجوم ، وما تهمسه فى آذاننا سكينة الليل ؟ أم ندرك ما رسب فى أعماقنا من قراءة هذا الكتاب أوذاك ؟ لكم نخاطب الأموات ويخاطبوننا . ولكم نصادق ونعادى من الأحياء . أفبعد هذا يقول قائل إن معلميه فلان وفلان لاغير ؟ وإن مدرسته هى مدرسة كيت وكيت ؟؟ » .

ولقد بلغ من أعلاء ميخائيل نعيمة لقيمة « الفكر » أنه لم يدع لسلطة اللفظ والعبارة سبيلا إلى قلمه ، حتى لا يتأثر تفكيره بتعبد الألفاظ فاللغة عنده ليست غاية من القول ، ولكنها وسيلة إلى الإفصاح عن الأفكار .

ومن هنا لم يكن من «المعجمين» أو« القاموسيين » الذين يتعبدون بالألفاظ . ومع احترامه للمعاجم اللغوية التى تحوى « أروع ما توصل إليه شعب فى ضبط مفاهيمه ، وفى التعبير عن حياته » فإنه يرى أن تلك الخزانة تغدو على كر السنين كالبيت القديم الذى يرفض سكانه أن يضيفوا شيئاً إلى أثاثه ! أو أن يحذفوا منه شيئاً . . . إنه يرى اللغة تجديداً لا تجميداً ، والاستعباد للقاموس — أو التعبد له — ضرب من الخنوع الفكرى ، والعقم الروحى ، والكفر بالحياة وطاقتها العجيبة على التوليد والتجديد إلى ما لانهاية .

إن آراء ميخائيل نعيمه وأفكاره العميقة الخصبة مبثوثة فى كتبه الكثيرة المباركة ، ومنها « الآباء والبنون » و « الغربال » و « المراحل » و « كان ما كان » وديوان « همس الجفون » و « جبران خليل جبران » و « زاد المعاد » و « البيادر » و « كرم على درب » و « لقاء » و « الأوثان » و « صوت العالم » و « مذكرات الأرقش » و « فى مهب الريح » و « أبو بطة » و « سبعون » الذى ترجم به لحياته فى ثلاثة أجزاء كبار . ولكننا لا يفوتنا هنا أن ننوه بكتاب « مرداد » الذى ألفه بالإنجليزية أول الأمر سنة ١٩٤٨ ، ثم عاد فترجمه إلى العربية بقلمه سنة ١٩٥٢ . وهو كتاب يجمع حكمة ميخائيل نعيمة وخلاصة فلسفته وتجاريبه فى الحياة . ويكفى أن ننقل هنا ما قاله عباس محمود العقاد فى هذا الكتاب :

« ولقد كنت أذكر وأنا أقرأ كتاب مرداد كتبا أخرى تمت اليه بملامحها البادية للنظر ، وهى « سفر الجامعة » من كلام سليمان الحكيم ، و « رحلة الحاج » من كلام جون بنيان : « وهكذا قال زرادشت » من كلام نيتشة .

ولكن رسالة الجامعة حكمة الأمان ، ورسالة بنيان حكمة القلق ، ورسالة زرداشت حكمة الكفاح ورسالة « مرداد » حكمة الفهم ، أو الفهم البصير .

وليس الأمان غاية ، لأنه راحة فى طريق الغـــاية . . .

وليس القلق غاية ، لأنه دافع من وراء ، وليس بهاد من أمام . . .

وليس الكفاح غاية ، لأنه سعى يتجدد . .

والفهم البصير هو غاية القلق ، وغاية الكفاح .

وكتاب « مرداد » بشير بهذه الغاية التى تتقاصر دونها الغايات » .

محمد عبد الغنى حسن

لقاء كل شهر

سنجور
الحاكم الشاعر الفيلسوف

ولد ليوبولد سيدار سنجور فى عام ١٩٠٦ ، أى فى زمن كانت أفريقيا بأكملها تقريباً خاضعة للاستعمار الأوروبى . وكان المتأمل فى خريطة القارة السوداء يراها ملونة بألوان البلاد التى تقاسمتها فيما بينها ، سواء نتيجة الغزو المسلح أم التواطؤ أم المفاوضات الغامضة . وكانت العواصم التى تحكم تلك القارة الشاسعة تسمى لندن وباريس وبروكسل وبرلين ومدريد ولشبونة .

وفى هذه القارة المحتلة - فيما عدا أثيوبيا وليبريا - ولد ليوبولد فى عائلة كاثوليكية كثيرة الأطفال . وكان أبوه تاجراً ميسور الحال يعرفه الجميع من جزائر سلوم إلى مقاطعة فانك ، إذ كان يمتلك قطعاناً من الماشية ترعى فى بلاد سيريرى . الملك « كومباندوفين‌ديوف » وكان كثيراً ما يزور أسرة سنجور فى منزلها الذى يقع على شاطىء النهر .

وقضى ليوبولد سنوات حياته الأولى متنقلا بين بلدة چوال التى ولد بها وبين بلدة ديلور حيث تسكن العائلة على مدار السنة . وفيما بين المكانين ، كانت السهول تمتد وإن قطعتها هنا وهناك مياه البحار ، أما المحيط الأطلسى ، ففتح لخياله باباً نحو عالم مجهول . فبالقرب من شاطئه تطل أشجار جوز الهند والبيوت البيضاء المزينة بالزهور . وهنا وهناك نساء ينشدن الأغانى وقد ألفنها من وحى اللحظة بينما يجمعن القواقع . . ومن حوله عالم جديد تتكشف له خفاياه . إنه عالم تنفتح نوافذه على قارات سحيقة فى البعد . أما فى الداخل ، فالسحر لا يقل عن الخارج ، خاصة فى الأحراش . وهكذا اجتمعت فى نفس الطفل أحاسيس ازدواجية ومن هذا الازدواج سيولد التناغم .

وفى سن السابعة التحق بالبعثة التبشيرية الكاثوليكية فى چوال . وبعد ذلك بسنة واحدة ، نشبت الحرب الكبرى الأولى ، فانتقل إلى مدرسة داخلية تقع على مسيرة ساعة من موطن مولده . وكانت هذه المدرسة فى بلدة نجاسوبيل وتحتل مبنى كان يشغله أساقفة سنجامبيا ، وتقع على طريق تطل جهة منه على البحر والجهة

الأخرى على المزارع . وبالرغم من أن المدرسة داخلية ، إلا أنه لم تكن بها حواجز ، ولا أبواب مغلقة ، لأن المشرفين عليها كانوا يمارسون مبدأ سامياً وضعه مؤسس الدير . كان مبدؤه يقول : « كونوا زنوجاً مع الزنوج حتى تكسبوا قلوبهم إلى الله » ، وقد أرادوا أن ينموا فى تلاميذهم الشعور بالنظام الداخلى ؛ وكانت دروسهم تتناول اللغة الفرنسية واللغة اللاتينية والعلوم الطبيعية . ولكنها لم تكن قاصرة على مفهوم التعليم بمعناه المتعارف عليه فى كل بلدان العالم ، لأن التعليم عندهم كان يمتد إلى الأعمال الزراعية ، وكان المدرسون يطلبون من الطلبة أن يؤدوا بأنفسهم الأعمال الشاقة فى الحقول حتى لا يكون هناك انفصال عن الواقع المـادى لبلدهم .

وكثيراً ما داعبت ذهنه فكرة أن يصبح قسيساً ، إذ كان يشعر بدعوة داخلية تشده إلى التفكير فى إخوانه ورعاية مستقبلهم . وإذا كان قد انحرف قليلا عن هدفه الأول ، فان اشتغاله بالسياسة وبرعاية مواطنيه قد عوضه الشىء الكثير عن رغبته الأولى .

وفى سن السادسة عشرة ، ترك هذا الدير ليتابع دراساته الثانوية فى داكار ، فالتحق فى كلية كيبرمان ، ثم فى ليسيه مان فولنهوفن . وهنا نضجت آراؤه وتفتحت عيناه على رؤية رائعة يخدم بها مستقبله ومستقبل مواطنيه ، وقد عرف هناك باستعداده الفطرى للنظر فى الأمور نظرة جادة ، وارتباطه الشديد بالجماعات وتعلقه بهم ، وباحترامه للتقاليد الراسخة وشعوره المتزن بقيمة نفسه ، وتبجيله للأديان ، وخاصة اهتمام شديد باللغـة وأسرارها .

وفى عام ١٩٢٨ ، نال شهادة البكالوريا فترك لأول مرة أرض الوطن متجهاً إلى فرنسا لاتمام تعليمه . ولكنه فى حقيقة الحال لم يترك بلده كلية ، لأنه حمله فى قلبه . . وهكذا سيفعل طول عمره .

وفى باريس ، أزالت أول صدمة له الوهم والأمل الكاذب من قلبه . هناك وجد سماء بدون ألوان وأشكالا بدون بروز حقيقى ، فانطوى الشاب على نفسه بعض الوقت حتى تفتحت روحه على بعد جديد ، هو بعد النفوس التى حوله . النفوس ، أو فى الحقيقة العقول . كان زملاؤه فى ليسيه لوى ليجران خليطاً من شبان وصلوا فيما بعد إلى مناصب عالية ، مثل تيبرى مولنييه ، وبول جوت ، وهنرى كيفيليك ، وجورج بومبيدو وعشرات آخرين . ومن خلف الأسوار ، ظهرت له باريس بمتاحفها ومكتباتها وحدائقها ومعالمها التاريخية .

إن عبقرية الأفريقى تجد طريقها فى «التشرب» imprégnation أى عندما تتشبع روحه ، فيجد بطريقة غريزية التيار الذى يصل بين الأحياء والأموات . وبعد الغربة الأولى ، تجاوبت نفس سنجور مع المثل الأعلى والصداقة والجمال ، ولمس أيضاً إلى جانب كل ذلك معنى الظلم الاجتماعى والخلافات التى تحفر صدعاً عميقاً بين الآراء والأفعال ، أى بين الفكر المثالى المجرد وبين العمل السياسى الواقعى . وكان أساتذته قد حدثوه عن حقوق الإنسان ، فتساءل فى مرارة : « ولماذا إذن لا يطبقونها فى بلدى ؟ هل توجد أخلاقيات للسادة وأخلاقيات للعبيد كما سبق أن نادى نيتشه ؟ » .

إن المعايير « الإنسانية » التى يحدثونه عنها ستكون هى نفسها الآداة التى سوف تحرره . هناك قابل زملاء أتوا من الهند الصينية ومن جزائر الكاريبى ، ولمس فى نفوسهم آمالا تتشابه كثيراً مع آماله . عندئذ أحس بكيانه وعرف أنه رجـل « أفريقى » أى أنه رجل من بين الرجال له « لون خاص » ، ليس مجرد لون البشرة . وبالاشتراك مع صديقه ايميه سيزار الذى قابله فى عام ١٩٢٩ ، سوف يؤسس فيما بعد مجلة « الطالب الأسود » L'Etudiant Noir وعلى صفحاتها

سوف يعلن لأول مرة مبادئه عن الزنجية « النجرتيود » La Négritude وقد قدر لهذه اللفظة أن تلف حول العالم ، كما أن سارتر تناولها ووصفها بأنها « نظرة عاطفية إزاء العالم » .

وفى أكثر من عشرين مقالة تحدث سنجور عن نفس الموضوع ، معيداً فى كل مرة رأيه فى « أن الزنجى هو رجل الطبيعة ومعها يتحد بحواسه » . إن الأذن واليد والعين بالنسبة إلى الزنجى هى وسائل المعرفة ، وهى وسائل مباشرة لا تقل فى فاعليتها عن الذكاء الموضوعى الذى دفع حتى القرن الماضى الشعوب البيضاء .

وعندما يقول هر اقليطس إن كل شىء يتحرك ، يرد عليه الزنجى الأفريقى بأن كل شىء يرقص . فالموسيقى هناك تحرك الكون ، سواء فى الأشكال أم فى الألوان . وبهذه النظرة الخاصة إلى العالم . لا يوجد مكان للفردية ولا للعقلانية فالإنسان هناك لا يمكن أن يعيش ولا أن ينمو إلا داخل المجموع (العائلة — القبيلة — المجتمع) ، وكل شىء ينبع منه يشع نحو الآخر ، والفرد هناك يشترك فى كل شىء لصالح المجموع .

وإذا فهمنا كل هذه الأشياء ، سهل علينا أن نفهم إنتاج سنجور الشاعر ، الذى يشيد دائماً بالأرض . فهو يراها أما لكل شىء . الأرض تدور حول الكواكب وتسبب كل الظواهر الطبيعية . وسنفهم معنى القرابين وحفلات البلوغ . وفى أعماله سوف نجد أن للطفولة مكاناً كبيراً .

وعلى فترة زمنية امتدت نحو ثلاثين سنة ، تحدث سنجور عن عقيدته فى « الزنجية » وحددها بأنها « مجموع القيم الثقافية المتعلقة بزنوج أفريقيا » ولا تختلف آراؤه عن آراء العالم الاجتماعى ليفى بروهل التى أبداها عن العقلية البدائية .

وبعد أن نال ليسانس الآداب من السوربون ، تقدم فى سنة ١٩٣٣ لنيل شهادة الأجريجاسيون . وكان لزاماً عليه طبقاً للقانون أن يطلب الجنسية الفرنسية ، فكان أول زنجى ينال هذه الشهادة ، وقد أحرزها سنجور فى قواعد اللغة الفرنسية !

وهناك فى فرنسا تشبعت روحه بكتب مارسيل بروست وشارل بيجى وسوبرفييل وخاصة بول كلودل . وسنرى أثر هذا الأخير واضحاً فى طريقة نظمه للشعر .

وبعد أن أتم الخدمة العسكرية ، عين مدرساً فى ليسيه ديكارت بمدينة تور . وكان أستاذاً ممتازاً للغة الفرنسية . وبينما كان فى تور انتمى إلى الحزب الاشتراكى وقرأ كارل ماركس . وانتقل بعد ذلك إلى التدريس فى ليسيه ماسلان برتللو . واشترك فى الحرب جندياً بالجيش الفرنسى وأسر فى ٢٠ يونيو ١٩٤٠ وظل أسيراً لمدة سنتين درس خلالها اللغة الألمانية وقرأ أفلاطون فى لغته الأصلية . ولما أفرج عنه فى عام ١٩٤٢ لأسباب صحية انضم إلى حركة المقاومة ، وعاد إلى التدريس حتى انتهت الحرب . وفى عام ١٩٤٥ ، أصبح أستاذاً لكرسى اللغات والمدنيات الأفريقية ، وتفرغ بعض الوقت لجمع أول ديوان شعرى له واسمه « أغنيات الظلال » وأنتخب بعد ذلك ممثلا للسنجال فى الجمعية التأسيسية . وفى عامى ١٩٥٥ ، ١٩٥٦ عين وزيراً للدولة بإحدى وزارات الجمهورية الرابعة .

وجدير بالذكر أن جان بول سارتر كتب مقدمة هامة لديوانه الثانى المسمى « القرابين السوداء » Les Hosties Noires الذى صدر فى عام ١٩٤٨ وقد ضم فيه القصائد التى كتبها فى أثناء الحرب والاعتقال ، وجميعها مليئة بالمرارة والتطلع إلى الحرية . وفى عام ١٩٥٥ ، اشترك فى مؤتمر باندونج ، وكذا فى مؤتمرى الكتاب والفنانين الأفريقيين ، وقد عقد الأول فى السوربون (١٩٥٦) ، والثانى فى روما (١٩٥٩) . وفى المرتين ، تحدث عن العناصر البناءة التى يمكن أن يستخلصها من حضارة وثقافة زنجية ذات طابع أفريقى ، وقد أشار بصفة خاصة إلى التبادل المثمر أكثر من إشاراته إلى الفروق التى تفصل بين أجناس البشر .

كان اكتشافه لبعض الكتابات التى خلفها الأب تيار دى شاردان اليسوعى بعد موته ، دافعاً له لتعميق فلسفته الشخصية . إذ رأى أن الخلافات بين الأجناس الأنثروبولوجية تولد طاقة ،



ل . س . سنجور

وأن هذه الأخيرة تحترم الحرية الفردية . وفى مقالة مشهورة نشرها فى مجلة « الحضور الأفريقى » Présence Africaine مزج بين رأى كارل ماركس وبين فلسفة تيار دى شاردان واستخلص عدة نتائج نظرية جعلته يترك جانباً بعض النواحى السلبية من عقيدته عن « الزنجية » .

وحتى تاريخ ١٩ أغسطس ١٩٦٠ ، شغل سنجور منصب رئيس اتحاد السنجال والسودان الفرنسى إلى أن تفكك الاتحاد باستقلال البلدين ، وصار السودان الفرنسى يعرف باسم « مالى » . وفى خلال ذلك ، تتابعت دواوينه ، فأصدر «الأثيوبيات» (١٩٥٦) Ethiopiques وأغانى الليل (١٩٦١) Nocturnes وديواناً ثالثاً بعنوان قصائد مختلفة ، وقد وقع فى يد كاتب هذا المقال كتاب به مختارات من شعره ، جمعها الناشر من خمسة دواوين له ، ومع كل قطعة اختارها حدد المؤلف الآلة الموسيقية التى يجب أن تصاحب المقطوعة الشعرية فى أثناء الالقاء ، وهذا يدلنا على الدرجة الفائقة للشاعرية التى تتسم بها مقطوعاته ، وقد تميزت جميعها بروعة الموسيقى الشعرية وبشدة التدقيق فى اختيار اللفظ الموفق .

إنه كما يقول ستيفان مالارميه ممن « يعطون الشرارة الصغيرة اللفظ ، فيخرج فى روعة ودقة ورشاقة يطرب لها القارئ » .

والذى لا نشك فيه أن ليوبولد سيدار سنجور واحد من هؤلاء .

سمير وهبى

أرڤن بسكاتور صاحب المسرح السياسى



فى مارس الماضى مات المخرج الألمانى العظيم ارڤن بيسكاتور ، رائد المسرح الواقعى الملحمى ، ومؤلف « المسرح السياسى » الذى أودعه نظرياته وآراءه فى ماهية المسرح الجديد ووظيفته : مسرح الإنسان السياسى الكادح ، وليس مسرح الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية . وبناء على هذا المفهوم ، يصبح المسرح معملا لسلوك البشر ومنصة تعليمية يطل من فوقها قدر المجموع . لقد مهد بيسكاتور بهذه النظرية الطريق لظهور برخت ، ومنذ أن تألق فى الحقل المسرحى وآراؤه وأعماله تثير مساجلات حامية سواء فى الشرق أو فى الغرب ، بل إن الأشكال الحية فى مسرح اليوم ، تشهد بصدق بأن جهوده الخلاقة المستمرة كانت مصدر إيحاء لكثير من المشتغلين بالمسرح ، أولئك الذين كانوا ينشدون إقامة مسرح شعبى حقيقى ابتداء من برخت إلى جان ڤيلار ، مسرح ينضج فيه وعى الناس بتاريخهم ،ويعتبر منبراً لمناقشة قضاياهم فضلا عن أنه يتيح لهم إمكانية العمل على هديه .

ولد بيسكاتور عام ١٨٩٣ وعاصر



بسكاتور

فى صباه ومطلع شبابه ازدهار الاتجاهات الطبيعية ثم الواقعية ومطلع التعبيرية فى ألمانيا . وفى الحادية والعشرين من عمره خاض بيسكاتور أخطر تجربة له فى حياته ، إذ توجه مع كتيبته إلى ميدان القتال فى أغسطس سنة ١٩١٤ ، وهناك أمضى فترة ما عاد بعدها ساخطاً على الحرب منددآً بفظائعها ونتائجها ، ولهذا نجد أن موضوع الحرب سيتكرر باصرار فى أعمال بيسكاتور بوصفها مظهراً من مظاهر الظلم والعدوان . ومع ذلك فإن الحرب – على حد قوله – هى التى جعلته يعى ضرورة الالتزام . وحتى فى آخر مسرحية أخرجها بيسكاتور وهى « التعليم » التى كتبها بيتر ڤايس وعرضت فى أكتوبر الماضى فى المسرح الشعبى ببرلين – تشاهد تفاصيل محاكمة بعض المسئولين عن معسكرات التعذيب فى ألمانيا إبان الحرب العالمية الثانية .

وتعتبر الفترة التى تخللت الحرب العالمية الأولى ومجئ النازى إلى الحكم ذروة الخلق الفكرى والفنى عند بيسكاتور ، وفى عشرينيات هذا القرن كان بيسكاتور يعد مع رينهارت وجيسنر أعظم ثلاثة فى المسرح الألمانى ، إلا أنه بدلا من النزعة التوفيقية عند رينهارت وتعبيرية جيسنر اتجه إلى ما أسماه بالدراما الملحمية رغم تأثره بكلا الاثنين . وقد ضمن منهجه وأفكاره وتطبيقاتها الكتاب الذى نشره عام ١٩٢٩ بعنوان « المسرح السياسى » ثم ألحقه منذ وقت قريب بـ « ملحق المسرح السياسى » الذى يضم الفترة بين عامى ١٩٣٠ – ١٩٦٠ ، ولا غنى عن الكتابين لكافة المشتغلين بالمسرح حيث يطالع المرء دراسة فريدة للعلاقة بين المسرح والسياسة منذ اليونان حتى عصرنا هذا ، ودلالة أعمال بيسكاتور وواقعيته الملحمية ، وهى نصوص على درجة كبيرة من الوضوح كتبها المؤلف بصراحة فائقة لدرجة أنه لم يكن يخشى فيها قط أن يقوم بتحليل عوامل فشله كلما اقتضى الأمر .

وموطن الجرأة عند بيسكاتور أنه أطرح جانباً منذ البداية مبدأ الفن للفن الذى كان يعتبره مجرد تسلية ، كذلك لم يشغل نفسه بعلم الجمال الذى يقول عنه : لو أنه خاض بحوثه لما أصاب أى هدف فى حياته ، وفى غداة الحرب العالمية الأولى ، وفى الفترة التى لحقت بألمانيا فيها الأزمات الاقتصادية والمصادمات الدامية عرف معنى الالتزام ، فالفن المسرحى ينبغى أن يصير معملا لسلوك الإنسان وتربيته الخلقية . إن بيسكاتور يرفض مسرح الهروب ويأبى الانسياق وراء الحركة التعبيرية التى بدأت تزدهر فى أعقاب الواقعية ، ذلك لأن التعبيرية تغالى فى الفردية . إنه يشيد بمسرح الشهادة مسرح احتراف الإيمان ، لأنه ينمى وعى الطبقة العاملة ويدعم نضالها وكفاحها .

والفلسفة التى كان يستند إليها مذهب بيسكاتور هى أن من واجب المسرح ألا يعبأ بتقديم الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية سواء الخلقية أو النفسية ، بل أن يوجه اهتمامه إلى الإنسان الذى يعتبر كائناً سياسياً ونموذج طبقته ، وهو نفسه يشارك فى دفع التطور التاريخى لهذه الطبقة ، ومن ثم ينبغى أن تتسع المنصة لتحوى أبعاد التاريخ وأن تضع الإنسان فى مواجهته للمجتمع ، كما يجب ألا يصور المسرح قدر الإنسان الفرد وإنما قدر المجموع ، بل وقدر عصر بأسره .

وليس المسرح السياسى مقصوراً على العناية بالشئون السياسية وحدها ، بل إن الدراما الحديثة قد تصبح من حين لآخر – عن طريق السياسة – مسرحاً شعبياً . والشىء المهم هو أن هذا المسرح بتعرضه لمصالح المتفرج اليومية يستطيع أن يوقظه من سباته . وفى العقد الثالث كان بيسكاتور أكثر ميلا إلى الاتصال بتجارب جمهوره اليومى عن مجرد سرد المذاهب والعقائد السياسية ، فى حين يشرع برخت فى الاسهام إلى حد كبير بملاحمه الدرامية فى حركة المسرح الشعبى فى المستقبل . وهذا التفسير المغاير لسيكولوجية التمثيل المسلم بها ، ليس سوى محاولة لابدال مسرح النوم العميق ، والأحاسيس المثيرة بمسرح عاقل متزن .

والمسرح عند بيسكاتور هو حفل ، أى فعل اجتماعى يتيح للناس سواء فى المدينة

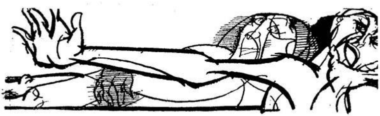
أو فى القرية أن يتفتح وعيهم من خلال صور ورموز وإشارات . وكانت خطته إقامة حفل خاص بطبقة بعينها وهى الطبقة العاملة وأن يجعل من المسرح أداة وموضوع هذا الحفل الشرعى الذى يمكن أن يضم اجتماعاً سياسياً وفيلماً تسجيلياً ولوحات ملحمية أو تعليمية . وكان مسرحه موجهاً أساساً إلى جمهور النقابات وأعضاء الحركات الثورية فى ألمانيا حوالى عام ١٩٢٠ . إن تعاونه مع المتفرجين كان يرمى على وجه التحديد إلى تكوين منظمة نضالية تنهض للتعبير عن الطبقة العاملة تعبيراً مسرحياً ، فالمسرح البروليتارى الذى لا ينطوى مضمونه على ازدواج فى الدلالة ينبغى له أن يخدم الحركة الثورية ، إن غريزة المحافظة على بقاء العمال تجعلهم ينطلقون من وجهة نظر فنية وثقافية دون الاقتصار على وجهة النظر الاقتصادية وحدها .

ومثل هذا المفهوم الذى جاء به بيسكاتور يتطلب بلا شك أسلوباً جديداً فى التأليف إلى جانب اكتشاف الأعمال التى تطابق حاجاته بالضبط . وقد أخرج أول دراما ملحمية عام ١٩٢٤ واستعان على إخراجها بالأفلام واللافتات كما أخرج فى العام نفسه مسرحية أخرى بعنوان « العرض الأحمر الصاخب » التى ألفها بمساعدة جاسبارا . ويبدأ العرض بمشاجرة فى الصالة بين اثنين من العمال لا يلبثا أن يصعدا إلى المنصة وعندئذ يرفع الستار ويبدأ العرض . وفى عام ١٩٢٥ قدم مسرحية « على الرغم من كل ذلك » وكان يتخلل المشاهد الأربعة والعشرين عروضاً سينمائية وأغانى شعبية . ففى المشهد الأول تظهر لقطة سينمائية لميدان بوستدام ، وفى الثانى لقاعة لاجتماع أعضاء الحزب الديموقراطى الشعبى فى يوليه عام ١٩١٤ ، وفى الثالث لقطة لقصر القيصر ببرلين . وفى نهاية المشهد الختامى الذى يمثل انتفاضة الشعب يغنى الكورس أغنية « عيد الحب » ويشترك مع النظارة فى الغناء . وعلى الرغم من أن العرض كله يبدو أقرب إلى مظاهرة شعبية منه إلى مسرحية درامية إلا أن هذا الأسلوب الجديد كان يوحى بمنهج واقعى جديد ، ويعتبر منهج القصص الواقعى الملحمى هو نقطة الانطلاق عند بريخت . وهذا ما ميزه عن التعبيريين . فلم يعد الأمر يتعلق بشئون الفرد ومصيره الشخصى ، بل يتعلق بجيله الذى يعيش فيه ، فصير أهل ذلك الجيل هو عامل البطولة الجديد فى الدراما .

وقد أخرج بيسكاتور عدداً من المسرحيات باتباع نفس المنهج مثل : « بريجاند » لشيلر (١٩٢٦) و « نحن نعيش ! » لأرنست تولر (١٩٢٧) كما أعد بالاشتراك مع بريخت قصة الكاتب التشيكى هازيك « مغامرات الجندى الشجاع شفايك » (١٩٢٨) . ولكى يبين بيسكاتور الطابع الملحمى لهذه المسرحية استخدم سجادة دائرية وكلف صديقه جورج جيسنر بعمل رسوم متحركة ، كما استعان بالأساليب المستعملة فى بلدان أخرى . وقد كان لطريقة بيسكاتور فى إخراج هذه المسرحية تأثير بالغ على بريخت الذى تعاون معه فى إخراج بعض مسرحياته واستطاع بذلك أن يصوغ ايديولوجيته السياسية فى نظرية جمالية ، وإذا كانت أغلب المحاولات المبذولة لفهم الحاضر السياسى والاجتماعى ترجع إلى بيسكاتور ، فإن أغلب المحاولات لاستحداث صيغ فنية جديدة ترجع إلى برخت الذى استوحى من بيسكاتور الكثير من فنه .

وقد أشار بيسكاتور فى خاتمة كتابه « المسرح السياسى » إلى أن نظرياته تستلزم إحداث تغيرات جوهرية فى المسرح من حيث الشكل والمعمار والتكنيك ، ولسوء الحظ لم تقم لهذا المشروع قائمة ، والعزاء الوحيد لبيسكاتور ومحبه هو أن مفاهيمه كانت كفيلة باحداث تحولات جريئة فى المشروعات المعمارية المسرحية المعاصرة . ويقول أريك بنتلى إن هذه التغيرات لم يكن هناك سبيل إلى تنفيذها قبل حدوث ثورة فى المحيط الفنى ، ويبدو أن الجماهير فى ظل الرأسمالية لا ترغب فى الاضطلاع بمتطلبات المسرح الذى كان قد اقترحه بيسكاتور .

أما وقد فشل بيسكاتور فى الحصول على مسرحه المثالى فقد قنع مكرهاً بالعمل فى مسارح كلاسيكية إلا أنه أدخل فيها مع ذلك لعبة التكنيك المعاصرة . وكم



سخر البعض من آلية بيسكاتور ، لكن إذا كان البعض يطمعون فى مشاهدة ما يعبر عن «فانتازيا تجد سعياً وراء إحساسات جديدة» فإنه يجيبهم بقوله : «إننى لم ألجأ قط إلى استخدام تكنيك ما دون حاجة درامية إليه» والواقع أنه لكى يتسع نطاق الحدث فى خطة التاريخ فقد شيد كرة فى مسرحية راسبوتين كرمز للعالم الذى تجرى فيه مصائر الشعوب . وهو لكى يبين الخطط الاجتماعية الخلفية استخدم الصور السينمائية وجعلها تقوم بوظيفة تعليمية ودرامية وتصويرية ، وهدفه منها أن تؤدى دوراً مشابهاً لدور الجوقة فى التراجيديا القديمة .

وعندما جاء النازى إلى الحكم فر بيسكاتور من بطشه وإرهابه إلى الولايات المتحدة حيث أشرف على مدرسة للفن الدرامى «دراماتيك وركشب» التى كان يتردد عليها تينسى وليمز وآرثر ميلر ومارلون براندو ، ولم يكف عن البحث عن أساليب جديدة متممة لنظرياته السابقة . وبعد عودته إلى ألمانيا عام ١٩٥١ عين مديراً للمسرح الشعبى الحر وأخرج «دون كارلوس» و «اللصوص» لشيلر و «الأم شجاعة» لبرخت و «الحرب والسلام» لتولوستوى ، ولعله كان معتبراً أعظم مخرج جدلى فى ألمانيا .

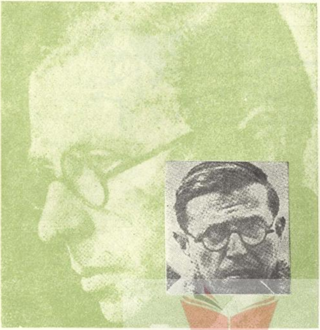
ومن كتابات بيسكاتور الأخيرة تقديمه لمسرحية الكاتب المسرحى الألمانى أرنست تولر «نحن نعيش !» التى أخرجها له عام ١٩٢٧ والتى ستظهر قريباً فى طبعة فرنسية من إعداد بياتريس بيرنجو وسيزار جاتينيو . وفى هذه المقدمة يتحدث عن صداقته وخلافاته الأيديولوجية مع تولر الذى فجع بانتحاره فى نيويورك عام ١٩٣٩ على أثر إحساسه المرير واليأس بالعزلة والفردية . وفى نفس المسرحية تنبأ تولر بنهايته الأليمة هذه على لسان بطله توماس بعد أن أصبح تطور التاريخ بالنسبة له «آلية لامعقولة يفر منها بالانتحار» . ويروى بيسكاتور أن هذه المسرحية عندما قدمت إليه لاخراجها عارض خاتمتها لأنها تبدو انهزامية وغير مقبولة ولا تتفق مع واقع النضال ، بينما كان من الواجب أن تتخذ طابعاً إيجابياً فى الوقت الذى كانت تتمزق فيه جمهورية ڤيمار ، وشرع النازيون فى مزاولة الارهاب وأصبح من الضرورى تعبئة الجماهير للمشاركة فى الأحداث الجارية .

وأخيراً .. تقوم نظرية بيسكاتور منذ البداية على عدم فصل الفن عن السياسة ولا الفن عن التكنيك . فالفن فى معناه الرفيع مثل التكنيك يوضع لخدمة الإنسان ورغباته ونبوغه وتطوره ولا يمكن أن يعيش الواحد إلا من خلال الآخر ، ولا يبقى لأحدهما من قيمة إلا إذا استعمل بهذا المعنى ، والخلاصة التى ننتهى إليها لمفهوم بيسكاتور هى ما كتبه فى صحيفة «موند» عام ١٩٢٩ :

«إننى لا أريد ولا أبغى شيئاً مثيراً للعواطف ، وإنما أتطلع دائماً إلى عمل جاد عميق ، أريد مسرحاً تعليمياً حتى لو لم تكن نتائجه متحققة اليوم أو غداً ، ولهذا ينبغى أن يكون المسرح بمثابة شركة حية مع جمهوره . . . .» .

سمير عوض

چان پول سارتر
والقضية الفلسطينية



ما موقف سارتر من القضية الفلسطينية ؟

يتبادر هذا السؤال إلى الأذهان عندما تتواتر الأنباء عن اعتزام الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر زيارة اللاجئين الفلسطينيين فى غزة ليقف بنفسه على أوضاعهم ، واعتزامه إصدار عدد خاص من مجلته « الأزمنة الحديثة » عن النزاع العربى الإسرائيلى . .

ويعمق إحساسنا بدلالة هذا السؤال أن الموقف الذى يتخذه سارتر إزاء أى قضية إنما يضفى عليها أهمية خاصة . فنحن ها هنا أمام مفكر تقدمى يحمل التزامه العقائدى على كاهله ، ويجاهر بمواقفه الفكرية والسياسية مدافعاً عنها بحرارة وعمق إلى حد « الاستشهاد » .

ولا أدل على ذلك من موقف سارتر من القضية الجزائرية . فعندما آمن سارتر بضرورة الوقوف إلى جانب ثوار الجزائر طفق يدبج المقالات دفاعاً عن الحرية الجزائرية . ثم كتب كتاباً فظيعاً — عن وجهة النظر الفرنسية الحكومية — أسماه : «عارنا فى الجزائر » . وكان هذا الكتاب وثيقة اتهام وإدانة للاستعمار الفرنسى ، ودفاعاً مجيداً عن النضال الجزائرى . وقد وصل سارتر فى دفاعة عن الثورة الجزائرية إلى حد قوله :

« لو أن الجزائريين المكافحين طلبوا منى أن أحمل حقائبهم ، أو أن أقدم لهم المأوى ، وكنت أستطيع ذلك ، دون ضرر بهم ، لما ترددت لحظة واحدة » .

وعندما استدعاه رئيس محكمة جنايات فرنسا الذى كان يحاكم الفرنسيين لمساعدتهم الثورة الجزائرية قال سارتر فى شجاعة المفكر الملتزم العظيم :

« لقد استدعيتنى كشاهد ، ولكننى فى الواقع متهم ، لأننى أحسد هؤلاء الأبطال الصغار على أنهم استطاعوا أن يقوموا بهذه الخدمة لثوار الجزائر . وإذا شئت

أنصحك بأن تعتبرنى متهماً » .

ولكن رئيس المحكمة الموقر « جبن » أن يدخل سارتر إلى قفص الاتهام !

وهناك مواقف شجاعة أخرى التزم بها سارتر : مثلا موقفه من الحرب فى الهند الصينية ، وثورة كاسترو ، والحرب الڤيتنامية ، واضطهاد الزنوج فى أمريكا ، وثورة باتريس لومومبا . . وتلك مواقف تضع سارتر المفكر فى طليعة المناضلين من أجل الحرية فى العالم .

فماذا إذن عن موقف سارتر من قضية إنسانية عادلة هى : القضية الفلسطينية ؟

هذا هو السؤال الصعب ! لماذا ؟ . . لأنه يضعنا ، وجهاً لوجه ، أمام أحد مواقف سارتر اللامتكاملة . ويتضح لنا معنى الموقف السارترى اللامتكامل هذا حين نقف على دلالة يوم ١٥ مايو ١٩٤٨ وأبعاده الحقيقية :

إن يوم ١٥ مايو ١٩٤٨ يعد تاريخياً يوم اغتصاب الحركة الصهيونية العنصرية الاستعمارية لفلسطين . . وإزاء هذا « اليوم » يمكن استخدام عبارتين زمنيتين هما : « قبل » هذا اليوم ، و « بعد » هذا اليوم . إذ أنه بين هاتين العبارتين يمكن اكتشاف الموقف السارترى اللامتكامل وتحديده ، بل وتحديد موقف كثير من المثقفين الأوربيين من إحدى قضايا العصر : القضية الفلسطينية .

وهنا يمكن القول بأنه « قبل » ١٥ مايو ١٩٤٨ كانت هناك قضية يطلق عليها اسم : القضية اليهودية ، أما « بعد » هذا اليوم فقد أصبحت هناك قضية قائمة هى القضية الفلسطينية . وهنا يمكن القول بأن سارتر وقف عند حدود القضية اليهودية كما طرحتها ظروف أوربا الدينية والسياسية ، ولم يتجاوز بموقفه إلى حدود القضية الفلسطينية كما طرحتها الحركة الصهيونية والامبريالية الغربية . ومن ثم كانت الرؤية السارترية اللامتكاملة .

والسؤال الآن : كيف حدث هذا ؟

لقد انفعل سارتر ، ومعه كثير من المثقفين الأوربيين ، بالقضية اليهودية انفعالا إيجابياً . وخاصة عقب اضطهاد النازية الهتلرية لليهود . وقد عبر سارتر عن هذا الانفعال بأن استنكر هذا الاضطهاد .

ومن ثم ، فعندما برزت القضية الفلسطينية بعد اغتصاب الحركة الصهيونية الاستعمارية لفلسطين ، بادرت هذه الحركة العنصرية إلى استثمار هذا الانفعال وتكثيفه . فكان أن لفقت الأكاذيب العنصرية لاستثمار « عقدة الذنب » التى كان يستشعرها المثقفون الأوربيون ، من جراء اضطهاد النازيين لليهود . ولقد نجحت هذه الأكاذيب ، إلى حد ما ، فى الحيلولة دون إدراك المثقفين الأوربيين حقيقة الأبعاد الموضوعية للقضية الفلسطينية .

ومن أبرز الأمثلة على ذلك أنه عندما يحاول العرب أن يدافعوا عن حق شرعى مغتصب بالعمل على استرداد فلسطين . . تبادر أجهزة الدعاية الصهيونية إلى تصوير العرب على أنهم أعداء جدد للسامية ، مع أن العرب ساميون . كما أن العرب ليس بينهم وبين اليهود — كدين أو جنس — أى نزاع أو خلاف . وإنما ينحصر النزاع بين العرب وبين الحركة الصهيونية العنصرية التى تتمثل فى قاعدة العدوان الاستعمارى : إسرائيل .

وهنا لا بد من توضيح الافتراق الهائل بين أبعاد القضية اليهودية والقضية الفلسطينية . إذ أن عدم وضوح الرؤية بين القضيتين يعد المنزلق الفكرى الخطير الذى يقع فيه كثير من المثقفين الأوربيين نظراً لافتقارهم إلى استيعاب الأبعاد السياسية الحقيقية المختلفة للقضيتين .

ونبدأ ، ها هنا ، بتحديد جوهر القضية اليهودية . وهى تتمثل أساساً فى : اضطهاد أوربا المسيحية لليهود . ذلك الاضطهاد الذى كشف سارتر عن مصدره حين قال إن الأوربيين المسيحيين يشبون وهم يدركون أن اليهود « قتلوا الإله الذى يعبدونه » : أى صلبوا المسيح وقتلوه . وهذا هو السبب الأساسى لاضطهاد أوربا لليهود . وقد ترتب على هذا أن أصبح اليهودى منبوذاً ومضطهداً فى المجتمعات الأوربية . وقد بلغ هذا الاضطهاد ذروته على أيدى النازيين الذين ذهبوا فى

اضطهادهم لليهود إلى حد إبادتهم فى معسكرات الاعتقال وغرف الغاز .

وقد أثقل هذا الاضطهاد النـازى لليهود ضمير كثير من المثقفين الأوربيين وعلى رأسهم جان بول سارتر الذى استنكر هذا الاضطهاد فى عبارة عنيفة هتافية :

« ليس منا من ليس مذنباً ، بل مجرماً . فالدم اليهودى الذى أراقه النازيون إنما يقع على رءوسنا جميعاً » .

وكانت تلك العبارة الاستنكارية ضمن كتاب صغير خطير أصدره سارتر فى عام ١٩٤٤ بعنوان : « عدو السامية واليهودى» . وحدد سارتر فى هذا الكتاب موقفه من القضية اليهودية بأن أعرب عن تعاطفه مع اليهود واستنكر اضطهادهم . وكان سارتر فى ذلك الحين ، وبذلك الموقف ، إنما يعبر عن أحد المواقف الإنسانية . فلا ريب أن اضطهاد اليهود ، كدين أو جنس ، أمر يستحق أن تدينه بشدة ، وأن نستنكره بعنف . . على نحو ما نستنكر اضطهاد الإنسان الأفريقى فى جنوب أفريقيا وروديسيا الجنوبية أو اضطهاد الإنسان الزنجى فى أمريكا . .

ولكن . . لم تكد تمضى أربع سنوات على هذا الموقف السارترى حتى حدث شىء فظيع حقاً : وقع عدوان صهيونى استعمارى لسرقة فلسطين وتوطين اليهود فيها ، وطرد مليون إنسان عربى من وطنهم .

وإزاء هذا الحدث التاريخى تغير « الموقف » تماماً . ومن ثم تغيرت أبعاد القضية اليهودية ، بل لم تعد هناك قضية يهودية بذلك المفهوم الذى عرض له سارتر فى كتابه السالف : لقد انتفت القضية اليهودية حين تحولت إلى حركة عرقية دينية متعصبة هى : الحركـة الصهيونية .

وهنا نضع أيدينا على حقيقة هامة توضح الفرق الجوهرى بين القضيـة اليهودية « المنتفية » والقضية الفلسطينية « القائمة » . وتتمثل هذه الحقيقة فى أن الحركة الصهيونية عملت ، بمساعدة الامبريالية الغربية ، على حل اضطهاد اليهود بأن ارتكبت اضطهاداً عنصرياً استعمارياً فظاً ضد عرب فلسطين ، إذ احتلت وطنهم ، وشردت مليون إنسان عربى .

وهذه حقيقة موضوعية فى غاية الأهمية ، ويتعين الالحاح على إبرازها . . لماذا ؟ . . لأن من يتسنى له من المفكرين الأوربيين إدراكها لا بد أن يخلص إلى إصدار حكم تاريخى إنسانى عادل هو : إدانة الحركة الصهيونية ، وتأييد حق عرب فلسطين فى العودة إلى وطنهم السليب .

ومن هنا يعد أرنولد توينبى المؤرخ البريطانى الكبير من أبرز الذين أدانوا الحركة الصهيونية اليهودية حين أدرك :

« إن الحركة الصهيونية قد جمعت بين جنبيها أسوأ ما فى الحضارة الغربية : القومية العمياء والاستعمار ! فان استيلاء الحركة الصهيونية على بيوت وأراضى وأملاك ٩٠٠ ألف عربى فى فلسطين ، هم الآن لاجئون ، ليس أرق من الناحية الأخلاقية من أبشع الجرائم التى ارتكبت خلال الخمسة قرون الأخيرة بواسطة الغزاة والمستعمرين . وهذا هو حكمى الأخير على الحركة الصهيونية فى فلسطين» .

بل إن أرنولد توينبى يفضح جريمة الحركة الصهيونية وتناقضاتها حين يقول :

« إن اليهود من بين شعوب العالم لهم أطول تاريخ فى التعرض للاضطهاد ، وقيام اليهود بتحميل طرف ثالث مسئوليـة الاضطهاد الذى لاقوه على يد الغرب يشكك المرء فى الطبيعة الإنسانية كلها » .

وعند هذا الحد ، إذا طرحنا مرة أخرى هذا السؤال الهام : « ما موقف سارتر من القضية الفلسطينية ؟ » فماذا تكون الإجابة ؟

قد تكون : عندما يدرك سارتر المفكر الإنسانى التقدمى حقيقة الأبعـاد الموضوعية للحركة الصهيونية العنصرية الاستعمارية . . فقد يكتب كتاباً تاريخياً يسميه : « عارنا فى فلسطين » . . وعندئذ تكتمل الرؤية السارترية فى إحدى قضايا العصر . . .

محمد عيسى

● ● ●

جاك ريفيت وثورة الراهبة

جاك ريفيت يخرج رواية «الراهبة» للكاتب المفكر دونيس ديدرو . . . آنا كارينا تقوم ببطولة الفيلم السينمائى بعد أن أدت نفس الدور على خشبة المسرح . . الرقابة الفرنسية تمنع الفيلم عمن هم دون الثمانية عشر عاماً ، وتسمح به « للكبار فقط » . . ايفون بورج ، وزير الاستعلامات ، يمنع الفيلم نهائياً . . أندريه مالرو ، وزير الثقافة ، يسمح بعرضه لليلة واحدة فقط فى مهرجان كان . . المخرج يثور صمتاً . . رجال السينما يثورون علناً من أجل كرامة الفن وحرية التعبير ، وفى مقدمتهم فيليب دوبروكا وجون – لاك جودار بخطابه المفتوح الشهير الذى بعث به إلى وزير الثقافة . . رجال الأدب يعترضون على منع أفكار ديدرو وحرمانها من الانتشار على المستوى الجماهيرى ، ديدرو (١٧١٣ – ١٧٨٤) الذى كان ينشر أفكاره حتى تحت نير الحكم المستبد فى أيامه ! الكل يثور . . ثورة فى الوسط الفنى . . ثورة فى الوسط الأدبى . . ثورة فى أجهزة الإعلام . . ثورة فى الحكومة . . ثورة بين كل مثقفى فرنسا من أجل الإفراج عن « الراهبة » !

فما هى قصة – قصة « الراهبة » ؟

كانت « الراهبة » حلماً قديماً ظل يراود الفنان جاك ريفات ويداعب خياله الفنى الخصب منذ سبع سنوات . . فبعد أن انتهى من إخراج فيلم « باريس لنا » الذى اشترك معه فى إعداده جون جرويو ، ولم يتكلف من المال قدر ما استنفد من جهد وقدر ما نال من نجاح ، وبعد أن قام بإعداد رواية ديدرو « الراهبة » للمسرح مع جرويو أيضاً ، ولم تمتد إليها يد رقيب أو تعلو لإسقاطها أصوات رجعية مغرضة ، فكرا معاً فى إخراج هذه الرواية نفسها للسينما . .

فالتاريخ الذى لا يخطىء ، وديدرو الذى لا ينافق شجعا ريفات على الاقتناع تماماً بتقديم صورة صادقة عن المجتمع الفرنسى وقطاعه الدينى بوجه خاص فى القرن الثامن عشر . . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى وجد ريفات أن تقديم عمل تاريخى ، بمعنى تصوير عصر فائت ، من شأنه أن يكون مع العمل المعاصر ، « باريس لنا » ، وجهى العملة فى فنه السينمائى . .

وعندما علم جون - لاك جودار بهذا المشروع الثورى تحمس له ووقف إلى جوار ريفات يشجعه ويدفعه إلى الاهتمام بالبدء فى تنفيذه . وقد ساعده مساعدة حقيقية على تقديم العمل المسرحى ، المستمد من الرواية أصلا ، على مسرح الشانزيليزية عام ١٩٦٣ . غير أن المسرحية ، التى نجحت فنياً ، حققت فشلا تجارياً كبيراً . . وفى العام الماضى بدأ ريفات فى إخراج الفيلم ، وفى نفس العام انتهى من إخراجه .

اختصر ريفات النص الذى كتبه ديدرو اختصاراً تطلبته طبيعة الفن السينمائى ، ولكنه بالاشتراك مع جون جريبو ، حرصا حرصاً بالغاً على عدم إضافة شىء إلى العمل الأدبى ، واحترام وجهة نظر الكاتب ورؤيته الفنية . وقد صور الفيلم شخصيات الرواية فى لحظات سقوطها تصويراً يبرزها أكثر ما يبرزها على أنها شخصيات ضحية وليست مستودعات للشر .. فهى مخلصة وصادقة تدفع بها الأقدار إلى ما لم تكن ترغب فيه أو ترضاه ، إلى ما كانت تخشاه وتحاول الفرار منه . . هى ليست شريرة ولا تحب أن تشجع على ارتكاب الخطيئة والخطأ حتى رئيسة الدير التى دفعت بسوزان سيمنون إلى الهلاك . . كما خفف الفيلم من حدة الحوار وعنف الكلمات المستخدمة فى الرواية ، خاصة ذلك الحوار الذى يدور بين أبوسوزان وبين قس الاعتراف وبينه وبين رئيس الأساقفة . .

فما هى ، والحال كذلك ، دعوى الاعتراض على عرض الفيلم ؟

لم يكن الاعتراض على عدم وفاء الفيلم لقصة ديدرو ، ولا على عدم وفائه لمجتمع القرن الثامن عشر كما صوره ديدرو ، لا على شىء من هذا أبداً فإن ريفات من الفنانين الجادين ، وقد جاء عمله جاداً هو الآخر . . جاء يصور ، كما صور ديدرو ، فساد النظام الاجتماعى وانحطاط الحياة الدينية ولم يصل إلى درجة الهجوم على العقيدة المسيحية !



الممثلة الفرنسية أنا كارنيا بطلة فيلم « الراهبة »

« فإذا وقفت رقابة فى وجه عمل مشرف (للسينما الفرنسية) وإذا حرمت أفكار كبار الأدباء من الانتشار (عن طريق الفن السابع) فإن حرية الفكر وكرامة المفكرين (فى فرنسا) لن ترد إلا بالإفراج عن سوزان سيمنون أو راهبة ديدرو كما جسدها جاك ريڤات على الشاشة البيضاء » .

هذا بعض ما جاء فى البيان الذى وقعه كبار الأدباء والفنانين فى فرنسا وفى مقدمتهم : جيروم لندن — فرنسواز ساجان — جاك بلموندو — ريمون كينو — جايتون بيكون — جاك بريڤيه — جاك لومارشون — مارسيل أشار وجون لاك جودار .

حتى رجال الدين أنفسهم أعربوا عن استيائهم من قرار المنع وأعلنوا « أن مثل هذا القرار فى مثل هذه الحالة هو خدش للدين وليس حماية له على الإطلاق » . وقد صرح بهذا كل من الكاردينال فلتان ، ومارك أوريزون ، رئيس أحد الأديرة الكبرى ، والأب شارتييه الشهير .

وحتى لجنة « الرقابة على المصنفات الفنية » التى من حقها منع الأفلام أو تحديد جمهور مشاهديها أو إطلاقها بما لا يضر الدين أو الدولة أو الأخلاق ، والتى تتكون من مندوبى الوزارات الهامة ومتخصصى السينما وعلماء النفس والاجتماع وكبار أساتذة التربية ولفيف من أعضاء الجمعيات الأهلية ، حتى هذه اللجنة وافقت بالاجماع على عرض فيلم «الراهبة» ولكن ايڤون بورج ، وزير الاستعلامات ، هو الذى منع عرض الفيلم . وهذا من حقه شرعياً بحكم منصبه لا بحكم أى شىء آخر .

فما الذى دفع بورج إلى الانفراد بمثل هذا القرار الغريب الذى إن دل على شىء فلا يمكن أن يدل على حكمة أو بعد نظر أو عبقرية فى التفرد بالرؤيا والإدراك .

أغلب الظن أن الدافع شخصى والأسباب أحقاد . . ولا تفسير غير ذلك . . ووزير الثقافة لا يريد أن يحرج زميله وإن كان من حقه شرعياً ، بحكم منصبه وبحكم أنه فنان وأديب ، أن يلغى قراره قرار وزير الاستعلامات . . ثم

نسمع فى هذه الأيام أن مالرو قدم استقالته لسوء حالته الصحية ، كما يقول وهو الذى – منذ أشهر قليلة – كان يقوم بجولة حول العالم !

ترى هل « الراهبة » هى السبب فى هذه الاستقالة المفاجئة التى عجل بها مالرو حتى لا يعرض شخصه ومنصبه « لطولة لسان » المثقفين فى فرنسا والذى كان خطاب جودار نذيراً بثورتهم ؟

ترى هذا ؟ وماذا إذن ؟ !

نعود إلى إيڤون بورج الذى قال ذات مرة : « إن أى رقابة على أى عمل فنى أو أدبى هى شكلا وموضوعاً رقابة على حرية الفكر والتعبير » . نعود إليه لنذكره بأن « الراهبة » رواية تعتبر الآن عملا كلاسيكياً ، ذلك أنها تدرس فى المدارس للشبان والفتيات على السواء ، وقد صدرت منها طبعات عديدة أصبحت فى متناول الجميع . ونذكره أيضاً بأن المسرحية المأخوذة من هذه الرواية نفسها عرضت ولم يصدر بشأنها قرار « منع » . وأن « قرار المنع » من شأنه أن يعطى الفيلم قيمة أكبر مما يستحقها ويذيع شهرة مخرجه ويزيد فى حماسة الجمهور بشكل يزيد بالتالى من أرباح المنتج عند عرض الفيلم الذى لابد وأن يفرج عنه ذات يوم.

ولكن هل يصر بورج على موقفه ؟ وهل يأمل فى حرق الفيلم ، وحرق رواية ديدرو ، التى تعتبر من أعظم أعماله ، وحرق كل أدبه ، ومحو ذكراه من الأذهان ؟

من الممكن أن يملك هذا كله ومن الممكن أن يعمل على تنفيذ هذا كله ولكن الذى لا يمكن أن يملكه أحد هو التاريخ . التاريخ الذى سيذكر ديدرو دائماً ، ودائماً سيذكر « الراهبة » وريڤات وجودار وموقف بورج وقراره .

وفى لقاء مع جاك ريڤات قال :

« لقد علمتنى قراءة بريخت المحافظة على مأثورات أى عصر من العصور عند تناوله ، والاكتفاء بإبراز مشكلاته فى بساطة بالغة وإلا فقد هذا العصر أو ذاك طابعه وتخلخلت موازين مشكلاته الحقيقية وبهتت طبيعتها وصبغتها . لذلك لم أفكر أبداً فى تعصير رواية « الراهبة » وأنا ، على كل حال ، ضد كل تعصير للأعمال الأدبية والفنية .

« وكان من أبرز اهتماماتنا ، عندما تناولنا رواية ديدرو تناولا سينمائياً ، هو عدم تغيير شىء وإن كنا قد عملنا على تحويل ذاتية ديدرو ، الغالبة على شخصيات الرواية ، إلى موضوعيتنا نحن . غيرنا فقط فى نهاية الرواية ؛ ففيها تستنجد سوزان سيمنون . ولم تعجبنى تلك النهاية ، لأنها غير متسقة مع حياة سوزان المتخبطة : البوليس يطاردها ، تحيا وحيدة وفى عزلة ، تفتقر إلى المال . . إذن ماذا يتبقى لها ؟ الدعارة ! لقد فكرت فى هذا ، ذلك أنها تحولت إلى (شىء) وتلك هى مأساتها . . فالكل ينظرون إليها على أنها شىء ويحاولون شراء هذا الشىء . رئيسة الدير الرقيقة ، والرئيسة التى تكرهها ، والرئيسة التى تحس نحوها بميول غريبة . . الجميع وهى لا تستطيع . . لا تستطيع أن ترتفع عن مستوى « المفعول به » إلى مستوى « الفاعل » حتى تجد نفسها وتصدر عن حريتها هى وكيانها الحقيقى لتحقق ذاتها الكاملة. لذلك فكرت فى أن أدفع بها إلى الانتحار ، كحل لكل هذه المتناقضات . تنتحر انتحاراً مادياً أو جسدياً وروحياً بعد أن ظلت تنتحر طوال حياتها انتحاراً معنوياً ونفسياً وأخلاقياً . وقد وجدت فى هذا الانتحار « طوق نجاة » لضميرها الكاثوليكى المتيقظ أبداً .

« وهكذا جاءت النهاية « حية » ومؤثرة لتلخص فحوى فكرة ديدرو الفلسفية من وراء « الراهبة » التى كتبها عام ١٧٦٠ ولم تنشر إلا بعد وفاته باثنى عشر عاماً أى فى عام ١٧٩٦ ، تلك الفكرة التى تقول «بالإرادة التى يحركها الإيمان» .

أما « الفضيحة » التى تسبب فيها وزير الاستعلامات ووزير الثقافة بمنع عرض هذا الفيلم ، فقد أصبحت على كل لسان ، ولكن كثيراً من الناس ومن الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه لم يقرءوا القصة كما كتبها ديدرو وبالطبع لم يشاهدوا الفيلم كما صورناه . وهذا هو الغريب فى حكاية « الراهبة » !

فتحى العشرى

جوناثان ميلر والثورة البصرية

نوجز هنا تحقيقاً صحفياً نشرته الصنداى تايمز فى عددها الأسبوعى ، مع جوناثان ميلر ، الشاب الذى لم يجاوز الثانية والثلاثين من عمره ، والذى جمع حصيلة شتّى من الخبرات ، فهو الطبيب النفسانى وإخصائى الأمراض العصبيـة والمخرج المسرحى والممثل الكوميدى وكاتب السيناريو والناقد ، فضلا عن إخراجه للتلفزيون .

س : هل تعتقد أن ثمة ثورة قد اجتاحت انجلترا ، بالنظر إلى ما يلاحظ من انتشار بدعة الخنافس على أوسع نطاق ؟

ج : كم هو يسير عليك أن توهم الناس بوجود ثورة إذا توافرت لديك إمكانيات التصوير والتعبير .

س : هل لاحظتم بعد عودتكم من أمريكا وجود أية تطورات خاصة ؟

ج : إلى نحو أربع أو خمس سنوات مضت ، كان الإنجليز يفتقرون إلى التذوق البصرى كلية . وعلى حين فجأة ألفيناهم يهرعون إلى كل ما هو فاتن وجميل .

س : هل تعتقد أن الصراع بين الطبقات تحول إلى صراع بين الأعمار أى بين الشيوخ والشباب ؟

ج : ما من شك فى أن بين الفئتين شد وجذب ، ولكن خطرهما ليس بالدرجة التى تصورها الصحف عامة وهى التى تعيش عادة على حملات من هذا القبيل . فمثل هذه الفوارق عرفها التاريخ على مر عصوره ، حتى يمكن القول مثلا أن «الطفولة» تم اكتشافها فى القرن الثامن عشر ، كما أكاد أجزم بأن « المراهقة » أكتشفت إبان القرن العشرين . فلم تكن هذه السن بالذات تشغـل الأذهان كثيراً من قبل . أما اليوم فقد هب الجميع إلى احتضان هـذا الوهم فانقلب حقيقة حتى أصبح للمراهقين حضارة قائمة بذاتها ، لها قواعدها وسننها الخلقية الخاصة . وهم فى جرأتهم وجمال خلقتهم على وجه العموم يثيرون غرابة ، بل حقد الجيل الذى ولد قبل قيام الحرب على حين أن بعض هؤلاء يستمدون من المراهقين طاقات روحية كبيرة

س : لعل مرجع ذلك فى الغالب إلى الثورة البصرية ؟

ج : هذا صحيح بدرجة ما . ولكن اعتقادى أن شدة وعينا بالقيم المرئية التى اكتسبناها فى الآونة الأخيرة كما يتضح من تذوقنا للخط والصورة والأشرطة السينمائية وما إليها ، قد أضرت بقيم أخرى . وأخشى ما أخشاه أن تضيع بعض القيم الأدبية الدقيقة فى خضم الصورة المزدانة المنمقة . ففى وسع المرء أن يمحو كل أثر للأخلاقيات وآداب السلوك ، بأن يبرز مادته إبرازاً فاتناً رائعاً يخلب الألباب ويستلب العقول .

س : هل تشعر بأن الاستغراق فى الاهتمام بالتصميم الداخلى والرسم ينم عن شعور بالضيق بمظهر الحياة فى مدننا ؟

ج : ليس ذلك ، فى ظنى ، إعراب عن الضيق على أى نحو ، بل هو احتفال مؤكد بهذه الحياة . فنحن نستهام بطبيعتنا بالفن الزخرفى ، ومن بين الموضوعات الثابتة لهذا الفن تكرار بعض الأشكال البسيطة فى انتظام واتساق . وفى القديم ، كانت هذه الأنماط المتكررة تستمد من الطبيعة والطبيعة مليئة بالأشكال المتكررة ، حتى ألفينا الفنان الزخرفى على مر العصور يلجأ إلى عناقيد الأوراق والسنابل ليؤلف منها زخارف متنوعة يملأ بها قاعات معابـده وكاتدرائياته ، ولم يكن مرد ذلك إلى شىء سوى قرب هذه الأشياء من متناوله . فقد كانت الطبيعة تكتنف المدينة وتحيط بها تماماً . ولكنا اليوم معشر سكان المدن قد باعدنا بيننا وبين الطبيعة كلية حتى نسينا ما كان من أمر أوراق الشجر والنبات. أما النماذج الصالحة للتكرار فى الفن الزخرفى فى الوقت الحاضر فهى تلك التى تظهر فى فن الطباعة الذى ران بآليته على كل قدراتنا

على الخلق والابتكار . فألفينا الفنان فى العصر الحديث وكأنه قد بات يأنف أن يضرب بفرشاته على صفحة اللوحة ، تاركاً الميـدان فسيحاً أمام كل الحيل الآلية فى التلوين والصباغة . ولم نعد نلمس شخصيته أو نحس بوجوده فى فننا الزخرفى . ثم إنه قد بدأ يتحاشى ، فيما يبدو تصوير الإنسان . فقد خلا الفن من صورة الإنسان ، مثلما تخلو سفن الفضاء من الآدميين .

س : هل تعتبر من وجوه النقد لفن الرسم المعاصر أن الجانب الأكبر منه ينحى منحى زخرفياً كما يبدو فى زخارف المنسوجات ، أو لكونه مستخدماً فى التلفزيون وفى الاعلان ونحو ذلك ؟

ج : هذا ما لا أراه على الأطلاق . فاستخدامه فى هذه المجالات إنما يقوم دليلا على أنه ينتمى حق الانتماء إلى الفن الزخرفى الأصيل وتقاليده . وليس هناك مدعاة لانتقاده ما دمنا نأخذه على علاته ولا نتجاوز حدود النظر إليه باعتباره فناً زخرفياً محدود الغاية والهدف . ولكن الفن لا يقوم على الجانب الزخرفى وحده ، فهو بذلك يحرم من الجانب الأخلاقى الإنسانى . ثم إنه ليس من شىء أدعى إلى أن يضفى على الفنون جميعاً ما يرجى لها من قيمة وخطر أو يكتب لها البقاء والخلود أكثر من اهتمامها بمجريات حياة البشر . فإن هى قصرت عن الاهتمام بشئون الإنسان ، فلن يزيد خطبها عن إطار من الطلاء ، لا يمس غير أطراف حياتنا .

س : هل تركت وسائل الاتصال الجماهيرية مثل التصوير والتلفزيون ونحو ذلك ، أثراً بارزاً فى تفكيرنا ؟

ج : يبدو لى أننا لا نزال نمر بمرحلة حادة من الانتقال ، ندين فيها بالسيادة لفن الطباعة . فإن وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة ما فتئت تقابل بكثير من الزراية بدافع من الشعور بأن « الحقيقة » لا تزال رهينة الكلمة المطبوعة . فلا زال الاعتقاد سائداً بأن المعلومات المستمدة من الكتب المطبوعة إنما هى أرق وأسمى ، من حيث المبدأ ، من كل ما يمكن أن يحصله المرء من معارف عن طريق التلفزيون . ولكنى على اعتقاد من أن ثمة دلائل واضحة على أن التلفزيون قـد أصبح وسيلة محلية للتعبير ، له فى طلب الحقيقة ، قيمه ووسائله الخاصة . وإننا لنرى أن طرائق الحياة العامة تعتريها تغيرات جذرية من جراء ما استحدث من وسائل الاتصال . ومن خطل الرأى الاعتقاد بسطحية هذه التطورات ، فالحق أنها تضرب بجذورها إلى أعماق بعيدة فى المجتمع ، بل إن التغيير قد شمل بناء المجتمع كله . وثمة رأى الكاتب مارشال مالكوهان الذى يجرى قلمه بشتى الآراء الثورية والانفعالات البركانية ، وهو رأى أدين وأعتز به ، وهو أننا إذا تفحصنا الجهاز العصبى للإنسان عارياً من كل شىء لوجدنا أن هناك عدداً من القنوات أو الطرق البسيطة التى تدخل بها المعلومات أو المعارف إلى عوالمنا الصغيرة ، وأن طبيعة المعلومة الواحدة تتغير من حيث الشكل والمضمون عـلى السواء بتغير القناة التى تبث فيها ، فالمعلومات التى تصل إلى المرء عن طريق الأذن تختلف فيما يبدو عن تلك التى تأتيه عن طريق العين . ومن ثم ينبغى علينا أن نوجه عناية كبيرة إلى الطبيعة التفصيلية لكل مجال من مجالات الاتصال ، ولا غرو ، فالتلغراف والراديو والتلفزيون والتصوير الضوئى إن هى إلا امتدادات لجهازنا العصبى ، مثلما تعد العصا التى نعتمد عليها فى السير أو العجلات فى سياراتنا امتداداً لجهازنا الحركى . وهكذا نرى أن معظم الخلاف الدائر حول وسائل الاتصال الحديثة ، قاصر على البرامج ذاتها من حيث إنها تنحى منحى



ج . ميللر

العنف أو التفاهة الفظة المخلة وما إلى ذلك من المثالب والعيوب .

س : هل لك اهتمام خاص بالتلفزيون ؟

ج : فى بداية كل مجال جديد للاتصال يعانى الناس كثيراً من أصوله المستحدثة فبالرغم من أننا لسنا حديثى العهد بالشريط السينمائى ، إلا أن خمساً وعشرين سنة قد مضت قبل أن ندرك مدى ما عليه هذه الواسطة من ثراء وغنى . فقد اتخذ الشريط السينمائى ، ردحاً طويلا من الزمن ، وسيلة لتسجيل مواقف أشبه ما تكون بالمواقف التى تجرى فوق خشبة المسرح ، أى أنه كان وسيلة فحسب لتعبئة التجربة المسرحية وحفظها . ولكنا قد أصبحنا ندرك الآن مدى ما ينطوى عليه الشريط السينمائى من إمكانيات كبرى . وكان معيننا على هذا الإدراك هو التلفزيون . فلقد بين لنا التلفزيون كيف نفيد من الشريط السينمائى بطريقة لم تكن تخطر لنا على بال من قبل .

س : وسائل الاتصال الحديثة تحتم التهويل والمغالاة فى حملات الدعاية . فهل أضر ذلك بالفنان الذى لا يجارى الطابع السائد للعصر أو بمعنى آخر ، الفنان المغمور ؟

ج : المغمور يضار على الدوام على هذا الوجه أو ذاك . وإن ذلك ليبدو على أوضح صورة له فى الوقت الحاضر حيث تفئ الشهرة على أصحابها بالمجد والجاه العريض ، دون أن يكون لهم شفيع إليها من عبقرية فذة أو تفرد ظاهر . فسبيل الشهرة سهل ميسور ؛ فطالما استطاع المرء أن يدفع غيره للسبق إلى ميكروفون الإذاعة أو التلفزيون فله أن يطمئن إلى أن صوته قد سمع وأن صيته قد طار فى طول البلاد وعرضها ، دون أن يبذل فى ذلك كبير عناء . غير أن هذا الاجحاف الذى يصيب البعيدين عن دائرة الضوء والمغمورين من الفنانين ، يكفل للمجتمع على الدوام ذخراً لا ينضب معينه من المواهب الأصيلة الكامنة . بيد أنه سيتحتم على هؤلاء يوماً ما أن يخوضوا التجربة ليفسحوا لأنفسهم مكاناً فى هذا المجتمع .

س : هل تعتقد أن انصراف الاهتمام عن المسرح قد عاد عليه بالضرر ؟

ج : فى رأيى أن المسرح تزحزح إلى نقطة تكاد تقرب من المركز . إذ إنه يتفرد عن سائر الفنون بكونه قادراً على الاستئثار بجميع حواسنا . والواقع أننى إنما يستهوينى كل ما هو مصطنع متكلف فى المسرح . ولا أميل إطلاقاً لتمثيل الواقع على خشبته . أحب تنافر الملبس واللون والسحر وتبادل الجنسين لشخصياتهما والأقنعة والمهرجانات والأصوات الصاخبة والأحداث الخارقة وصور القسوة والعنف . وهذا هو المحور الذى يدور حوله ما يسمى « بمسرح العنف » ، ولا يجدر بنا أن نسحب هذا المفهوم على الوحشية والبهيمية بوجه عام .

س : ترى أين يقف إدوارد ألبى مؤلف مسرحية « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » من مسرح العنف ؟

ج : قرأت مقالا لجورج أورويل حول سلفادور دالى ، يقول فيه إن فى وسع الكاتب القليل الحظ من الموهبة أن يجتذب كثيراً من الأنظار نحوه إن هو لجأ إلى تصوير الشرور والمباذل . ويعد دالى من ذلك الفريق من الكتاب ذوى الخيال المحدود ، الذين يستلفتون النظر إلى ما يكتبون بمعالجتهم لموضوعات بالغة الغرابة والشذوذ والسقم أيضاً ، وفى اعتقادى أن ألبى يدخل فى عداد هؤلاء . وتنيسى وليامز إنما يجرى على هذا النهج أيضاً ، وإنتاجه المزيل كثير . وأبرز ما يميز اسبورن عن هؤلاء أنه لا يلجأ إلى السقيم الشاذ من الموضوعات كما يفعلون ابتغاء التأثير فى الناس على النحو الذى يريد . فلا يدانيه أحد فى مقدرته على خلق جو من التشاؤم المتصل الدائم وإحساس بالعدم



المطلق ، الأمر الذى يخول لنا أن نسمى مسرحه بمسرح السخط .

س : ساد الاعتقاد بأن وسائل الاتصال الحديثة قد خلقت مجتمعاً مفرط الاباحية ؛ أدنى إلى الصفح عن كل اثم ومعصية . فماذا ترون فى ذلك ؟

ج : لا شك فى أن هذا القول يبسط الفكرة تبسيطاً مخلا . فلا يعدو أمر الإذاعات الصوتية والمرئية ووسائل الاتصال الأخرى أنها تذيع بعض الأفكار التى يمكن أن تتقبلها جمهرة الناس – فى أشكال فجة بعض الشيء – والتى يقول بها علم النفس والاجتماع الحديث . وليس معنى ذلك أن مثل هذين المبحثين يدعوان على أى نحو إلى الاباحية ، وهو ما أرادت الصحافة إبرازه والتهويل من شأنه . فإن مجرد البحث عن علل الجريمة وأسبابها مثلا ، يوحى بأننا نتلمس الصفح عن المجرمين للظروف التى أحاطتهم وقت ارتكابهم جرائمهم والتى عادة ما تكون خارجة عن إرادتهم . فالبحث عن العلل والأسباب يفضى دون شك إلى نبذ فكرة اللوم أو القصاص . والخطر الكامن وراء هذه النظرة التحليلية إلى بواعث الجريمة ، بل وبواعث السلوك الإنسانى على اختلاف صوره وأشكاله ، هو القضاء على مفهوم المسئولية بأوسع معانيها . وقد بدا مؤخراً أن ضرب وسائل الاتصال الحديثة على هذا الوتر دوماً إنما يهدد المجتمع بداء اللامبالاة بالقيم الخلقية والإباحية الكاملة .

س : هل ترى أن مشاهد التلفزيون يحس بالسخط إذ يبصر فى إطاره عالماً مترفاً غريباً عنه ؟

ج : قصة ذلك تعود إلى زمن طويل مضى ولدينا فى ذلك نموذج كلاسيكى فريد يتمثل فى شخصية جوليان سوريل الذى لا يتورع عن استغلال الكنيسة والجندية فى سبيل بلوغ عالم راود خياله طويلا يتألف من ذوى الوجوه النضرة والأيدى الناعمة والجاه العريض . فانه لم ير باريس قط ، بل سمع عنها ، فأصبحت لديه غاية سحرية غامضة ينبغى عليه ألا يألو جهداً فى سبيل نيلها . وهذا هو حال الإنسان دائماً ؛ رغبة ملحة فى أن يتحرر من ربقة العمل وأن يجد الاشباع الجنسى بكل صوره وألوانه المترفة . وقصارى ما طرأ من تغيير على حاله هذه ، هو أن الصورة الاعلانية عن هذه المتع والغايات أصبحت لا تغيب عن ناظريه ، بما بات يؤكدها فى الوقت الحاضر من وسائل إعلامية إعلانية شتى ، حتى أصبح لدينا ملايين الناس من أشباه سوريل الوصولى الحالم ، وملايين أخرى من المفجوعين فى تطلعاتهم الواهمة .

س : هل معنى ذلك أن فكرة النجاح لم تتبدل قط أو تتغير وسط هذا الخضم المضطرب والبحر العجاج ؟

ج : أجل ، وكل ما حدث هو أن الطموح دخل بدوره مجال التصنيع ، وانتشرت صوره المصنعة انتشاراً رهيباً بين الجماهير ، والحق أن وهم النجاح هو كل ما نصيبه منه حين يقر فى نفوسنا أننا بلغناه . فالنجاح لا يعدو كونه مجرد انعكاس لصورتنا ونحن بمعرض الاستمتاع به . وهناك قصة اليهودى رجل الأعمال الذى استطاع أن « يصل » فى النهاية ، وابتاع لنفسه سيارة رولزرويس ضخمة مهولة . وأبصره صديق له عند مفترق الطرق ، قابعاً فى اكتئاب بمؤخرة سيارته ، محاطاً بعدد من الوسائد والفتيات الحسان ، فبادره بقوله : كيف أراك فى هذا الضنك ، وقد بلغت مأربك وحققت مرادك واقتنيت رولزرويس ؟ » . فلم يزد الرجل عن أن سحب زجاج نافذته قائلا : « صحيح ما تقول ولكنى لا أستطيع أن أرى صورتى فيها » .

رمزى جرجس

ديفيد روبرتس

الوجودية والعقيدة الدينية

يعد ديفيد روبرتس من أول الذين اهتموا بالوجودية فى أمريكا وتولوا ترويجها هناك . ويعد كتابه « الوجودية والعقيدة الدينية » واحداً من الكتب القليلة التى تناقش فى صراحة وعمق علاقة هذه الفلسفة بالدين . والمؤلف كان قبل وفاته أستاذاً لفلسفة الدين بالمجمع اللاهوتى فى نيويورك ، والكتاب كان مجموعة من « المسودات » لم تستكمل صورتها النهائية بسبب وفاة صاحبها سنة ١٩٥٥ . ولذلك تولى صديقه الأستاذ روجر هازلتون تحريرها وتحقيقها لتصدر مرتين الأولى سنة ١٩٥٧ والثانية سنة ١٩٥٩ . والكتاب فى مجموعه دراسة ضافية « بانورامية » لستة من كبار الوجوديين : الفرنسى باسكال (١٦٢٣ – ١٦٦٢) ، والدانمركى كيركجور (١٨١٣ – ١٨٥٥) ، والألمانى هيدجر (١٨٨٩) ، والفرنسى سارتر (١٩٠٥) والألمانى يسبرز (١٨٨٣) ، ثم الفرنسى مارسل (١٨٨٩) . ولقد حدد الكاتب الخطة العامة لبحثه فى السؤال : ما الوجودية ، ولماذا ينبغى اهتمام المسيحيين بها ؟ وهو يجيب فى كلمات مركزة : أن الوجودية فى بدايتها نمط من أنماط التفكير المسيحى المتحرر المنطلق نسبياً ، بل هى الفلسفة التى تؤرخ للصراع بين التفكير المسيحى المعاصر وبين ما يمكن تسميته بالنزعات الدنيوية المصاحبة للحضارة التكنولوجية . وهو يقسم الوجوديين إلى شعبتين : الشعبة المؤمنة ، وتضم الروس الأرثوذكسى « نيكولاى بيرديابيف » ، واليهودى الإسرائيلى « مارتن بوبر » ، والكاثوليكى التابع للكنيسة الرومانية « جبريل مارسل » . وعند أنصار هذه الشعبة أن الفلسفة الوجودية هى خير تعبير عن العقيدة الدينية والإيمان . والشعبة الملحدة ، وتضم هيدجر ، وسارتر . ثم يضع المؤلف بين هذين الفريقين الفيلسوف كارل يسبرز لأنه – فى رأيه – ليس بملحد ، وأيضاً ليس بمؤمن على طريقة الفريق الأول . ويضعنا هذا الكتاب أمام مبدأ أعتقد أنه هام : ذلك أن القيمة الحقيقية للوجودية بفرعيها أنها تدفعنا إلى تحديد موقفنا من الله بوضوح تام ، وتضغط علينا ملحة لكى نتخذ بالنسبة لوجود الله موقفاً محدداً بين المؤمنين أو المنكرين . وأروع ما فى الوجودية هو النتائج التى تقودنا إليها ، فهى تنتهى دائماً إلى تدعيم الثقة فى الديانة المسيحية وبالتالى فى الله . ومن هنا فثمة بعض الخير فى انتهاء بعض فروع الوجودية إلى الإلحاد فإن هذا « السعى » إلى الإلحاد وليد شرعى لأزمة إنسان اليوم ، ومن ثم تمنحنا هذه الظاهرة فرصة للكشف عن أسرار أزمتنا الروحية ، أو كما يقول : على المسيحيين السعى إلى اكتشاف الأسباب الحقيقية وراء الإلحاد المميز لكثير من مفكرى العصر .

والكتاب كما قلت دراسة « بانورامية » جامعة لكل جوانب الفلسفات الوجودية وإن حرص صاحبها فى وعى على استقطاب كل الجوانب والتفاصيل عن المسألة الدينية . ولهذا حرص على تحديد الخصائص الرئيسية للوجودية ، مؤكداً الاتصال الوثيق بين هذه الخصائص وبين التفكير الدينى الوجودى . فالوجودية – أولا – ضد كل الفلسفات العقلية المفرطة فى تصوراتها المثالية . والوجودية – ثانياً – ترفض اعتبار الإنسان آلة أو وسيلة أو شيئاً بين الأشياء . ولهذا السبب تخاصم النزعات الآلية ، والفلسفات الطبيعية ، والقيود الاجتماعية . والوجودية – ثالثاً – تحترم كل ما هو ذاتى خاص وتفضله على كل ما هو موضوعى عام . وهى – رابعاً – تهتم بأعماق الإنسان وبوجوده الداخلى وما يحدث فيه من

صراعات . وهى – خامساً – تعطى أهمية خاصة لفكرة الحرية ، فالحرية هى سبيل الإنسان لكى يرى وبأعلى قدر من الدقة كل الأهداف التى يود أن يحققها وكيف يحققها .

ويتجه ديفيد روبرتس بأسلوب مدرسى دقيق يصعب على غير المختص متابعته من جزئيات التيارات الوجودية إلى موقف كل فيلسوف من قضية الإيمان فها هو باسكال (خارج حدود الفلسفة المعاصرة) يكتشف فى لحظات مرضه المريرة « محدوديته » ، وعدم قدرته على أن يصل إلى الله بسببها . ومن ثم يوسع من « حدوده وأبعاده » ، ليهب نفسه لأكبر عدد من الناس عن طريق الخدمات الاجتماعية ويصل باسكال من حياته هذا شأنها إلى فكرة تبعده عن أنصاره من جماعة الجزويت ، وتبعده أيضاً عن خصومه الأصدقاء من جماعة بورت رويال ، وهى : أن الإخلاص للكتاب المقدس لا يمنع من معارضة المرء له ، فالإيمان فوق مستوى العقل وليس بضده ، وهو يفترض سلفاً الحرية . والإيمان وبكل هذه الشروط قد تجسد فى يسوع المسيح . وها هو كيركجور (خارج حدود الفلسفة المعاصرة أيضاً) يسير إلى الإيمان على طريق طويل من الألم والعذاب والتجارب النفسية القاتمة . ومن خلال هذه المعاناة التى تقترب من (الخلل العقلى) يتصل المرء بالله ، وصولا لا يستلزم أى برهنة خارجية ، أو تأييداً موضوعياً ، ذلك : أن سبيل إدراك كيركجور لله هو كيركجور نفسه . وهذا هو الإيمان عن طريق المفارقة ، أى قبول معجزة هبوط المسيح إلى الأرض ، قبولا صامتاً حزيناً . وها هو يسبرز يبحث عن الله فى كل ما حوله ، يبحث عنه فى الشفرة أو فى راموز العلو ، أى فى هذه الأشياء العديدة التى تحيط بنا ونتعامل معها . كل ما حولنا « شفرة سرية » إذا ما نجحنا فى حل رموزها توصلنا إلى الله أو العلو (يلاحظ أن كلمة الله لا تذكر فى فلسفة يسبرز) . وبسبب هذا الجهد العقلى الذى يبذله المرء لكى يكتشف ما هو كامن خلف هذه الشفرة يسمى إيمان يسبرز بـ « الإيمان العقلى » أو « الفلسفى » . وها هو مارسل يجعل من التزامه الكامل بالإنسان ومشاكله هو سبيل الإيمان ، فالإيمان عنده يتحقق خلال « ممارسة » المرء لوجوده عن طريق العمل والتعامل . والله متصل بحياة كل فرد منا ، ومن ثم يقترب بنا العمل الإنسانى المخلص كثيراً من الله . وها هو هيدجر يعيد صرخة نيتشه القديمة «مات الرب» ، ويفعل ما فعله مواطنه الشاعر هيدلرن « البحث عن الرب الغائب » . وبين غياب الرب وموته يصل إلى نتيجة : موضوع الفلسفة هو الوجود ، وموضوع الألوهية هو اللاهوت ، ومن ثم لا محل للتساؤل عن « رب » وعن نظام الكون ، والحقيقة أن ثمة صعوبة فى تحديد موقف هيدجر بوضوح من مسألة الإيمان ، وهو نفسه لم يشأ حسم هذه المسألة بطريقة قاطعة ، وكثيراً ما ردد عبارة هيدلرن « ما أقرب الإنسان إلى الله ، وما أصعب الوصول إليه » . وهكذا يتخذ موقف هيدجر شكلا غير محدد تماماً ، مع ميل طفيف إلى الإنكار ، ولهذا السبب عده الباحثون فى التيار الإلحادى . وها هو سارتر لا يخفى إنكاره لوجود الرب ليصبح أشهر ملحدى الفلسفة المعاصرة ، يعطى الإنسان بفضل الحرية كل ما يعطى الرب ، فالإنسان هو صانع نفسه . وهذا (السارترى) الذى يحاول أن يصنع نفسه بعيداً عن الله يذكرنا بيأس كيركجور حين يحاول اكتشاف ذاته منفصلا عن الرب ، فعند سارتر الإنسان حر حرية كاملة ، ملتصق بظروف محددة وضيقة تماماً ، يتصرف فى إطار هذه الظروف كيف شاء ، وبغير أن يعلق أى فعل من أفعاله على قوى ميتافيزيقية .

ورغم معرفة المؤلف بتاريخ الأديان عموماً والمسيحية خصوصاً ، فقد حرص على معالجة موضوعه فى « حياد » كامل . وبهذا الحياد الكامل قدم المؤمنين منهم والملحدين ، تقديماً علمياً أميناً خالياً من الموقف الذاتى أو التعاطف الشخصى . ولذلك لم يحاول دفع القارئ إلى استحسان تيار الوجودية المؤمنة ، وإستقباح تيار الوجودية الملحدة ، بل تركه يحاول أن يحدد مكانه منهما بوضوح واقتناع ، تماماً كما حدد كل فيلسوف وجودى بوضوح موقفه من أخطر القضايا . قضية الإيمان

عبد الحميد فرحات





عمر النجدى

بين الحفر والتصوير

أتاحت لنا أعمال عمر النجدى التشخيصية التى عرضها فى معارض سابقة الفرصة كاملة لنعتبره فناناً أصيلا يتسم بالجدية والعمق الإنسانى . . ففى أواخر الخمسينيات كانت لوحاته تغلب عليها سيماء المعاناة العفوية مدمـوغة بهـذا الاستعذاب المطرد للمصرية . . بحيث كان عمر النجدى فى الحقيقة يبدو فناناً ذا نوعية فنية متميزة . . كان النجدى فى ذلك الوقت ينفرد بتلك البصيرة التشكيلية التى غالباً ما كانت تتعادل مع نزعـة طفولية مثيرة ومتطالبة . . وكان اللون فى ذاته محملا بمعنى مستقل وخالص . . كان يرسم الجمل كالأطفال . . والبنت والولد متلاقيان ، وعازف الهارب المألوف لدى الفنان الذى يحاول فى معرضه الذى أقيم فى الشهر الماضى أن يعيد إلى روحه تلك النزعة الحيوية الدافقة التى كانت تغلب على أعماله فى أواخر الخمسينيات .

والواقع أن عمر النجدى فاجأنا باقامة معرضه المتعجل فى الشهر الماضى . المهم أن المعرض يحوى قسمين . . قسم به لوحات صغيرة الحجم من الحفر على الزنك . . والقسم الآخر للتصوير وبه لوحات ذات مساحات كبيرة إلا أنها قليلة العدد . .

وهناك « ثيمة » مضطردة تبرز على الدوام فى موضوعات النجدى هى «ثيمة» العازف الشاعر على آلة الهارب الرقيقة الحالمة . . وهو راكع ممتثل فى جبين الزمن . . ولكن النجدى إذا كان قد نجح فى أن يوحى لنا بالبعد الزمنى الذى يفصل بيننا وبين هذا العازف الحالم عن طريق سمة التشويه الملموسة فى سطح اللوحة . . والألوان الباهتة . . إلا أنه لم يضف لهذا العازف أى معنى جديد . . ولم يطرح الأشكال طرحاً يعمق به فلسفة عصر قديم عاش فيه هذا العازف . . أو حتى فلسفة

وحضارة عصر معاصر عاش فيه الفنان ذاته . . فهو مجرد عازف أثرى للهارب لم تتخلف عنه إلا بعض العلامات الرئيسية المميزة . . .

وليس عازف الهارب هو المضمون الوحيد فى أعمال النجدى الحالية فهناك عازف الكمنجة وعازفة الرق . . وهناك أيضاً عروسة المولد الشعبية . . لكن النجدى هنا أفقدها حيويتها وقيمتها ومفهومها الشعبى باستعماله تلك الألوان الباهتة السلبية . . لقد أصبحت العروسة الحية ذات الألوان الزاهية الصريحة والتى توحى بمفاهيم وتراث شعبى أصيل أصبحت مجرد أثر غامض باهت لعروسة هى فى الحقيقة ميتة . . عروسة يصعب علينا الإحساس بها فضلا عن فهمها ، على أنه إذا كانت تلك الألوان الباهتة المتربة التى توحى بالقدم وبالغموض قد أخفقت فى « العروسة » إلا أنها فى أعماله الأخرى أصبحت صفة مميزة سواء فى الحفر أو فى التصوير — فألوان البنى والأصفر والأحمر الباهتة جعلت اللوحات تبدو كما لو كان قد القى عليها بغلالة رقيقة داكنة اللون خلعت عليها قدماً وعتقاً وبدت متربة وغير نقية . . والنجدى بذلك لا يعبر عن فلسفة عصر قديم كالعصر الفرعونى بواسطة مضمون فلسفى وتشكيلى معين ، ولكنه فقط يقدم لوناً حمله بعداً موغلا فى القدم وشخصيات عادية لا تحمل أكثر من كونها سلبية . .

فإذا ما انتقلنا إلى الجزئيات وأخذنا كل لوحة على حدة . . وجدنا أنفسنا فى قسم التصوير مشدودين إلى لوحة مستطيلة لرجل يعزف لامرأة . . فى هذه اللوحة تداخلت المستطيلات والمربعات غير المتساوية لخلفية الصورة فى تكوين المرأة والرجل ، بحيث تمازجت تماماً الخلفية مع الأمامية . . وتلاشت أو ضعفت المعالم الأساسية للمعنى الموحى والتى يعبر عنها المضمون الرومانسى . . . فالشخص فى اللوحة مندمج فى العزف على آلته . . والفتاة مشدوهة بالأنغام ، لكنها مع ذلك تعطى للمتلقى شعوراً حاداً بأنها مقيدة . . وبدت الخدشات المحفورة فى أرضية اللوحة عنيفة وقاسية بحيث ظهرت تلك الآلة الحادة المستخدمة فى تكوين الخدشات وكأنما قد تعمدت فى جسد العازف أو الحبيبة الحالمة . . فإذا ما تأملنا اللون صفع عيوننا اللون الأزرق الزاعق المعانى المتناغم فى سطوح برتقالية وصفراء . .

وفى لوحة أخرى . . وضح فى أماميتها بورتريه رئيسى . . وبالامكان التعرف على شخصيات أخرى . . إلا أن المهم فى ذلك كله هو أسلوب التناول الذى عالج به النجدى الشكل المشخص . . فقد بدا وكأنه يقيم بناء معمارياً . . ثمة شخصيات صغيرة أخرى تندمج وتتعاون مع الكل . . هذا المشخص الكبير الحجم . . ووضح تماماً النسيج التكنيكى الدقيق للحفر الذى أحياناً ما يجر النجدى إلى السقوط فى المبالغة الحرفية . . وإذا كان الشكل هنا يبدو راسخاً . . إلا أن الرماديات ذات التحديد الأسود كانت ذات قوة ديناميكية متفاعلة مع الأرضية البرتقالية والصفراء ، والتنغيمات المتزاوجة للبنيات والأسود .

ويبدو تأثر النجدى بالفن الفرعونى فى لوحة رائعة لفتاة تعزف أو تضرب على شىء ما يشبه الرق . . لقد احتلت المرأة جزءاً كبيراً من مسطح اللوحة الجانبى . . وظهر الجزء الأسفل منها مستقراً ومتماسكاً بحيث بدا متفاعلا مع ألوان اللوحة التى بدت هى الأخرى كما لو أن الأتربة قد علتها . . وكان لها بعد هذا كله صدى مع العين الفرعونية فى وجه المرأة الجانبى وقد نجحت التعرجات والنتوءات فى الإيحاء بأثرية هذه اللوحة . . كما نجحت فى الكشف عن مهارة النجدى فى شغل نسيج متغم متسق للوحة يتأثر كثيراً بفن الحفر . . .

على أننا نلاحظ فى لوحتين أخريين وفى كثير من أعماله فى الحفر الاهتمام



بالكتابة وترديده جملة واحدة فى معظم أعماله وهى « بسم الله الرحمن الرحيم » ويقول النجدى إنه يهتم بالكلمة كتشكيل فقط وليس كمضمون فى حد ذاته . . لكن إذا كان الأمر كذلك حقاً . . فلم وضحت الكلمة . . ثم الجملة بحيث أصبح من السهل تماماً التعرف عليها وقراءتها . . فى لوحتين بل وثلاث لوحات . . والواقع أن تلك الجملة لم تنجح فى خلق محتوى أو شكل بذاته . . ولم تكن كذلك ذات تكوين جديد، اللهم إلا فى لوحة واحدة جميلة هى التى يمكن أن نطلق عليها اسم «تكوين»، هنا لم تتضح حروف الكلمات لأنها ظهرت كتضاريس عالية ومنخفضة على أرضية منغمة وعتيقة يوحى بها هذا اللون الأسود الذى تداخل فى درجات اللون البنى . .

ويضم قسم الحفر عدة لوحات صغيرة المساحة . . رائعة التكوين والتلوين تعبر عن مدى مهارة وموهبة النجدى فى الحفر على الزنك . . وكما قلنا قبلا إن المضمون هنا لا يعطى جديداً ولا يختلف عن المضمون فى التصوير . . فهنا عازف الهارب المندمج فى عزفه والذى اتحد مع آلته فى نشوة شاعرية جميلة أكدتها الألوان المستعملة . . كما أن هناك تكوين لجملة بسم الله مرة أخرى . . وثالثة .

على أن ثمة كلمة أخيرة تقال عن المعرض . . لقد رفض النجدى أن يعطى مسميات للوحاته بالرغم من أن بعضها أخذ أسماء محددة فى معارض سابقة . . وبالرغم أيضاً من وضوح مضمونها . . فليست أعمال النجدى تجريدية خالصة حتى تكون مجرد شكل يمكن أن يوحى بانطباعات مختلفة لكل متلقى .

على أن من الأشياء التى تحسب للنجدى – لا عليه – هو وضعه لهذا الكتالوج الضخم الذى جمع فيه أقوال النقاد عن معارضه السابقة وخاصة عام ١٩٦٣ . . حينما أقام معارض لأعماله بإيطاليا وانجلترا . . وأعتقد أن أهم المراحل الفنية فى حياة النجدى هى تلك الفترة التى عاشها بالخارج حيث درس بإيطاليا الرسوم الحائطية « الفريسكو » هذه الدراسة التى أثرت كثيراً وعميقاً على أسلوبه فى الفن وعلى نظرته إلى الحياة .

روضه سليم

ماذا فى .. قنطرة الذى كفر

لعلهم كثيرون هؤلاء الذين يترددون خوفاً واشفاقاً وقلة ثقة أمام قصة ينشرها صاحبها على الناس لأول مرة أو مسرحية يدعى كاتبها أنه تمثل وهضم ، بل وتجاوز كل القواعد والتقاليد المعقدة المربكة منذ أرسطو إلى الآن .

وهذا التردد شيء طبيعى ولازم ، ما دمنا نعترف مع الناس جميعاً أن الفن لم تعد تشارك فى صنعه شياطين من أى نوع ، وأنه ليس وليد لحظات الغيبوبة وفقدان الوعى والتجلى ، فالفن – كما يعرف الآن على الأقل – خبرة طويلة وممارسة وجهد متصل مضن . . وهو قبل كل هذا اختيار دقيق واع من آلاف اللحظات والمواقف والكلمات المتراكمة .

بهذه الأحاسيس التى لا أستطيع دفعها أو تجاهلها بدأت أقرأ رواية الدكتور مصطفى مشرفة « قنطرة الذى كفر » متأثراً بآراء النقاد ، ومعجباً بتلك الجرأة التى جعلت المؤلف يكتب قصته كلها على خلاف العادة باللغة العامية ، بل أكثر من ذلك يستخدم تراكيب جديدة لم تبلغها العامية بعد .

تدور أحداث القصة قبل ثورة ١٩١٩ وأثناءها وبعدها . . وهذه فترة من تاريخ مصر اتسمت بالحدة والعنف والغليان الذى لا يهدأ ، وتميزت بالأحداث والحوادث التى صنعت الثورة التحررية الكبرى بعد ذلك . . ومكانها ربع قديم بحى عابدين بجوار القصر طبعاً . . وأبطالها : موظفون وطلبة وعمال وناس بلا عمل وباشا . . أى كل الذين أشعلوا الثورة أو عملوا على إشعالها كالباشا بتصرفاته ومواقفه التى نعرفها . . فلو نبهنا المؤلف كما فعل إلى أنه لا يكتب قصة وطنية لما غير هذا من الأمر شيئاً ، فالشخصيات تتحرك والأحداث تجرى وفق ظروف هذه الفترة القلقة . . . وما يدور أمامنا فى الربع : الأزمات التى تفسد الناس.. حبيب سيدة الذى مات من الجوع . . الشيخ عبد السلام الذى يشتغل قواداً للباشا ويتسبب فى انتحار سيدة . . انقلاب فاطمة الدلالة الإنسانة الطيبة التى تقرض أهل الربع وتطعم الأولاد الجائعين إلى وحش حين أتلف أحد الأولاد عن غير قصد ملابسها التى تتاجر فيها . . ما يدور أمامنا فى الربع قليل إذا قيس بما يمزق النفوس والذى تكشفه تلك اللوحات التى وفق المؤلف فى إبرازها وتجسيدها وبث الحياة فيها . . . إن الشيخ عبد السلام « قنطرة » يقف ليصلى ، وهو متخرج من الأزهر ويعرف مدى ما فى الصلاة من رهبة . . إنه الآن مفلس جائع لا عمل له يفكر فى وسيلة يهرب بها من مراقبة البقال له . . وتلتقى عيناه بعينى برص معلق على الحائط والبرص « زى ما يكون مذهول بيتعجب الراجل ده بيصلى لربنا ويحمده على إيه ؟ ابن الكلب البرص باين عليه بيشاور عقله عاوز ينزل على الفرش . يبقى نهاره أسود . . استنى بس . . بالبرطوشة والله يا بن الصرمة بعد الصلا أجيب أجلك . . دى يا ترى الركعة الثالثة ؟ أظن كده برضه . . التحيات المباركات الصلوات لله . . أحسن طريقة الواحد بعد الصلا يكتب قصيدة فى نجيب باشا عاصم . . بيقولوا هو اللى حيشقلب الوفد الدور الجاى . . بيقولوا متصل بالسرايا والإنجليز سانדينه وأشيته رضا . أنا أروح أجرب المحافظة يمكن يعملونا مخبر نركب الترمايات بلاش . . والا أقولك نروح على دار المندوب السامى جود مونئج . . عاوز نشتغل جاسوس يا خواجه خمستاشر جنيه فى الشهر . . السلام عليكم ورحمة الله . . السلام عليكم ورحمة الله . . » .

هكذا يدور فى الصلاة هذا الشريط المتناقض الغريب ليكشف أزمة قنطرة حتى تصل به هذه الأزمة إلى أن يقدم سيدة للباشا نظير خمسة جنيهات فيكون هذا سبب انتحارها . . وهى – مع أنها لم تفعل شيئاً – تحس أنها هى التى قتلت حبيبها الذى عاشت معه قصة رومانسية قصيرة لأنها لم تكن تملك إلا ثلاثة قروش ونصف ، فى حين أن الفرخة التى وصفت له ليبرأ من مرضه ثمنها أربعة قروش . . وتحس بأن ذنبها يتضاعف كل لحظة « الوقت خلاص ماعدش فى قلبى حب ولا حنو له ولا لغيره . . بس وجع ووحشة وهمود فى جسمى ونفسى تملى مكسورة وصدرى مقبوض زى ما يكون الدنيا انطفا نورها . . . لو كان بدال ما قال أقعدى جنبى يا سيدة كان قال : روحى اسرق وهاتيلى فلوس والا حتى روحى اتشرمطى واشترى لى حاجة آكلها وإلا روحى



ارمى نفسك قدام الترماى كنت عملت اللى يؤمرنى بيه ونزلت دموعها فى حجرها » .

والواقع أن هذه اللوحات الناطقة تتكرر فى الجزء الأول من القصة بطريقة فنية محكمة . . وتبدو صادقة غاية الصدق طوال الوقت الذى تدور فيه فى ذهن الشخصية . . أما إذا حكاها المؤلف أو قصها علينا من الخارج فانها تبهت وتفقد تأثيرها ، بل إنها تزيف لنـــا الشخصية فكأن الذى يتكلم شخص آخر مختلف عن الذى يحكى عنه المؤلف ، إن سيدة جالسة على عتبة الباب تفكر فى حكمة ربنا لمـــاذا لا يحاسبها على الخطأ ثم يظلمها فى أشياء لم تعملها «لكن أصوات المظاهرات كانت عاملة لها دوشة وهى كانت عاوزة تتخلص من الدوشة دى . . وبشىء من الإرادة ركنتها على جنب فى دماغها » . . فلا شىء من الإرادة ولا فهم ولا توجيه للتفكير عندسيدة الجاهلة المكسورةالنفس.. وتنتظر سيدة أمام عتبة الباب حتى يخرج الشيخ عبد السلام لتسرق منه العيش والزيتون الذى تركه فى صحن ليلة أمس .. وبينما تقول هى من الداخل « كل شوية يخبى الأكل فى حتة لكن أنا برضه بأعرف مكانه يا رب يخرج بقى أنا جعانة » . يقول المؤلف « وعشان تهرب من الجوع سهمت تسهيمة شافت فيها المنور تانى » .

وإذا كان المؤلف قد آثر استخدام العامية فى الحوار والسرد « حتى يعيش القارئ فى الأحداث » وحتى لا يربكه بهذه الثنائية فان القارئ سيلاحظ أن فى القصة لغتان مختلفتان تماماً رغم عاميتهما : لغة السرد العادية التى تسير بالأحداث سيراً بطيئاً وتربطها وتربط شخصياتها برباط واه ممزق مثل : « وما تفتكرش أن المعلم حنفى كان جبان عشان كامل الصعيدى مرة بطحه فى حكاية فاطمة » . . « يرجع مرجوعنا لأم كمال الغسالة والشيخ أبو السبح » و « فعلا اتجوزوا وبقى الشيخ أبو السبح من سكان الربع ، يرجع مرجوعنا للشيخ قنطرة » إن هذه الطريقة فى ربط أحداث القصة ببعضها تذكرنا بالحواديت التى تترك البطل فى مأزق وتعود بنا إلى أمه أو زوجته البعيدة .. واللغة الأخرى هى لغة التداعى . . لغة القصة الحديثة التى استفادت من علم النفس وانتفعت بنتائجه .

وبعد قراءة القصة لا يبقى فى أذهاننا من الأحداث المفككة والشخصيات الكثيرة غير شخصية الشيخ عبد السلام وشخصية سيدة . . وهما الشخصيتان اللتان اعتنى بهما المؤلف وأجهد نفسه ليكشفهما لنا من الداخل ويعمق إحساسنا بمأساتهما مستخدماً هذه اللغة الجديدة التى تتدفق حرارة وصدقاً . . بحيث نعيش مدة طويلة مع سيدة وهى تنتظر الباشا مستسلمة يائسة بعد أن سلمها له الشيخ عبد السلام ثم تنتحر بعد ذلك بالحبوب المنومة من غير ضجة ، ومع الشيخ عبد السلام والريال الذى اقترضه من فاطمة الدلالة يؤرقه فلا يدرى ماذا يفعل به . . هل يدفع أجر الحجرة التى يسكنها فى الربع . . هل يعطيه للبقال من الحساب ؟ « يعنى هو احنا مش زى مخاليق ربنا . ما سعادة الناظر شفته مرتين بيشرب ويسكى فى نيو بار . . قال مدرسين العربى كتير .. وماله يعنى يا ابن الكلب. نموت من الجوع عشان مدرسين العربى كتير . . وماله اصبر وإلا اطلع . . . يا خى يا خى . . طب ادحنا طلعنا عمرها براسك بقى يا فالح » .

إنهما لغتان كما قلت يتباينان تبايناً كبيراً : اللغة العامية المبتذلة المستهلكة التى تخدعنا فنظن لها بريقا . . واللغة العامية الأخرى التى تترجم مواقف معينة وتكشف هواجس معينة فتبدو لغة أخرى تماماً غير العامية التى نعرفها .

وقد أحسست بذلك الجهد الضخم الذى بذله المؤلف فى هذه المحاولة الجديدة محاولة الكتابة بالعامية . . وتحيرت معه فى رسم الكلمات العامية . . فهل هى « نظاكة » أو « نزاكة » . . «مذهول» أم « مزهول » « ذليل » أم « زليل » . . يستعمل المؤلف كثيراً من هذه الكلمات بوجهيها لأننا لم نتفق بعد على كيفية الكتابة بالعامية وليس عندنا كتب نرجع إليها .

وتبقى بعد ذلك مسألة تطـــور الشخصيات والأحداث . . صحيح أن القصة عاشت فى ذهن المؤلف ثلاثين عاماً ، ولكنها مكتوبة الآن ومستفيدة بتكنيك القصة الحديثة عند فوكنر وجويس وغيرهما . . فلا بد أن نزعج ونحن نتابع التطور الخرافى لشخصية الشيخ عبدالسلام خريج دار العلوم ويصلى وقواد ومنافق ولا مانع عنده أن يتصل بفاطمة الدلالة

قبل الزواج . . كل هذا قد يكون مقبولا فنياً إذا وضعنا فى اعتبارنا الفترة التى عاش فيها عبد السلام . . أما الذى لا يقبل بسهولة ، بل ويبدو مستحيلا فهو تطور الشيخ عبد السلام الذى يقول عنه المؤلف « الشيخ قنطرة »مرت به تجارب غريبة فى أوربا غيرت شخصيته . . وكان فى الأول راجل وصولى وده السبب اللى سفره فرنسا وابتدى يشك فى الدين تحت تأثير اختلاطه بطلبة كلية كانوا بيفتكروا أن الدين غباوة وعلشان مايتهمش بالغباوة كان يتظاهر بالالحاد . . وبعد تفكير ابتدى يتشكك فى الأديان وابتدى يصاحب ناس اشتراكيين وابتدى يقرأ كتب عن الاشتراكية . ..وده اداه فهم أعمق للحياة وبطل كدب وتشكك فى الناس اللى حواليه « إنهتطور أبطال حواديت فليس هناك ارتباط بين الاشتراكية والنفاق والالحاد . . ولا يلزم من الإيمـان بالاشتراكية الكفر بكل القيم الأخرى ومنها الدين الممتزج بدم الشيخ عبدالسلام الأزهرى . . بحيث يؤمن بأن النفـاق والوصولية والكذب هى أهم سمات الدين . . . إن الشخصيات تتطور بهذا الشكل فى الأساطير التى لا تعطل لمـاذا يصبح البطل شريراً ثم خيراً من غير أى سبب . أما القصص الفنية التى تعتمد على تيـار الوعى والتداعى فلا تلجأ إلى هذه الأساليب العشوائية مع أبطالها .

ثم تظل مشكلة النقد والنقاد . . . مشكلة هذه القصائد من المدح والتعميم التى يدبجونها بسبب وبغير سبب كما فعل الشيخ قنطرة إذ كتب قصيدة لا معنى لها فى عاصم باشا . . لا أتحدث عن هذه القصة بالذات وأن كل ما قرأته عنها يندرج تحت باب « وقال يمدح الدكتور . . » فلا زال القراء يذكرون تلك المسرحية الرديئة التى وقف النقاد بباب كاتبها ليأذن لهم بالمديح والنفاق .

أليس من حقنا أن نعتب على هؤلاء النقاد ونلومهم ونذكرهم بمسئوليتهم تجاة القراء وتجاه أنفسهم ونطالبهم بالأمانة والدقة والبعد عن الهوى فيما يكتبون ويقولون ؟

عبد الله خيرت

● ● ●

محمود السعدنى والنصابين

مما لا شك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب فى هذا الموسم المسرحى المنصرم، وربما فى مواسم أخرى سبقته ، لا بد سنفاجأ بأن موجة التنكر للشيوعية تجتاح مسرحنا . وليس التنكر لها فقط ، بل مهاجمتها وتجريحها والنيل منها بشتى الأساليب ، بسبب وبلا سبب ، وبحق أو بدون وجه حق . ولن أنصب من نفسى مدافعاً عن الشيوعية فأنا والحمد لله لا فى العير ولا فى النفير ، إنما أنا فقط أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضاً لن أبحثها . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدنى التى يعرضها حالياً مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانباً على أن نعود إليها بعد جولة قصيرة نقضيها خلال المسرحية ، فربما يكون لمحمود السعدنى هدف آخر . وهـذه المسرحية على ما أعتقد هى المسرحيـة الرابعة لمؤلفها وقد عرفنا المؤلف كاتباً قصصياً وصحفياً خفيف الدم حاد اللسان . والذين قرءوا قصصه لا بد قالوا فيما بينهم وبين أنفسهم : إن فى هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤتى بنتيجة باهرة .

أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التى كتبها عن الكفاح الشعبى القومى فى الجزائر ، وأشهد أنى ما قرأت فى المسرح المصرى – أيامها – مسرحية بهذه الدرجة من الروعة فى الحبكة الفنية والدقة الموضوعية حتى كدت أقول – لولا انتكاس المسرح فيما بعد – إنها من أعظم ما أنتجته القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ومع الأسف كذلك أجهضت فى مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بنايوتى » التى

قدمتها فرقة الحميسى وهى عن تفشى الإقطاع الإنجليزى فى مصر ، و « الأورنص » وهى تقريباً تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . وها نحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون فى المسرحية هم كل البلد تقريباً فى عهد ما قبل الثورة . . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص وعلى قدر تفكره . . وعلى رأس هؤلاء جميعاً الصحفى « جلال » (عادل إمام) المدعى الشيوعية والذى يتشدق بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدرى من مغزاها شيئاً . وعدداً آخر من المثقفين مدعيى الثقافة . . أمثال الدكتور « عزيز » (سعيد أبو بكر) المتخصص فى البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم فى الآثار شيئاً على الاطلاق . . والأستاذ « عزب » (حسن شفيق) الذى يدعى العلم بعلم الفولكلور والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث فى هذا الميدان ثورة شعواء ، بهدف الاحتيال على « أم عنان » (عقيلة راتب) الفنانة الغلبانة التى لا هى فنانة ولا يحزنون . . وذلك ليسلب منها ما تحتفظ به من ثروة مالية ، وفى سبيل ذلك أوهمها بأنه سيجعل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبنى لها فى هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت « تنصب » على الشعب فى ذاك الزمان . . إبتداء من الشاويش عبد الرحيم إلى مدير الأمن العـام .

والمسرحية عبارة عن « موتيفات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه . أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ولا ضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هـذا الأسلوب ، فكثيرون من كتاب المسرح الكبار فعلوا هذا ، وعلى سبيل المثـال تنيسى وليامز الذى نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت فى الأصل قصصاً قصيرة كتبها فى مستهل حياته . كل ما هنالك أن كاتباً مثل تنيسى وليامز كان يجد نفسه مشحوناً بالموضوع ما يزال ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحنته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك ما يزال يلح عليه ، فلا يجد مفراً منه إلا بكتابته مسرحية ، ولذا فإننا فى المسرحية لا نكاد نرى أى ملامح للقصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عند محمود السعدنى فإنه وإن نجح فى إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجأ ببعض هذه القصص بنصه وفصه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها ، مثلما حدث بالنسبة لقصة جنة رضوان . إن هـذه القصة فى اعتقادى من أروع ما كتب محمود السعدنى فى حياته . وهى قصة الفران « رضوان » الذى يقف طول النهار أمام الفرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التى يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذى يعيش فى الجحيم الدنيوى يحلم بالجنة الأبدية السماوية . والقصة هى ذلك الحلم . فرضوان فى لحظة الغداء يجمع زملاءه فى المقهى البلدى ويحكى لهم الحلم : إن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيما بعد أنه الجنة ، وقال له الملاك : عش ها هنا . ثم يروح رضوان يعدد ما فى هذه الجنة من أطايب النعيم . وهذه الأطايب التى يحكيها ليست فى حقيقة الأمر إلا مطالبه المتواضعة جداً ، والتى يتمنى أن تتوافر له فى حياته الواقعية ، وهى لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطرشى فى الفطور وعبقاً من الخضار . . والملوخية بالذات ، فى الغداء . . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنياً ، نرى شخصية « كباره » (فاروق نجيب) تحكيه فى مسرحية النصابين حرفياً ، كتعبير عن الجحيم الذى يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنياً معيناً ، إلا أنه فى القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . . فى حين أنه فى المسرحية بدا لنا دخيلا ولا لزوم له !

وشخصية « كباره » ككل شخصيات الحى ، يعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية التعساء من أهله وعشيرته

مادة خصبة لبعض المتشدقين بحياة الفقراء . من النصابين . والصور فى كل المسرحية تقريباً تجئ لا كنتيجة حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً فى نفس الموضوع ، وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب » على الشعب وتشرده .

والمؤلف يختار « لحظة » تنطلق منها أحداث مسرحيته ، هى فى تقديرى من أروع اللحظات التى يمكن أن تقوم عليها مسرحية رائعة . تلك هى لحظة « الهدم » . فأبطال المسرحية يعيشون فى حى «البلاقسة» وهو حى شعبى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد إلا أنهم يجهلون تاريخه الحقيقى ، الذى يجئ به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التسمية دى جاية من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزى لما دخل مصر بعد ثورة عرابى . . سكن فى القشلاق بتاع الحرس الملكى اللى قدامك ده . . القشلاق بالانجليزى يعنى براكس . الحتة دى بقت براكس . . الناس حرفوا بلاكس وبعدين بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهمنا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداع خيال المؤلف ، ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز فى يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقيم مكانه حديقة غناء يتمتع فيها وحده – أى أن الملك كان بسبيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض قضية سياسية بحتة ، عرضاً مباشراً . فأهل الحى – أهل مصر – هم وحدهم الذين أيديهم فى النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتضافرون ويبعثون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحمش (محمد رضا) الذى يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « إنجعص وعض شفته وقال هنبحث الأمر » . وفى سبيل خمسة قروش رشوة ، فسر له الشاويش عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هى نفسها عبارة « البحث جارى » أى أنها باللغة الميرى – التى يعرفونها وحدهم – تعنى إهمال الأمر . ويطمئن رضوان ويشرع فى محاولة شراء بيت الخالة « كاملة » (قدرية عبد القادر) الذى هو فى نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا بالقياس إلى بيوت الحى كله باستثناء سراى عابدين السابق فى الخلفية يهزأ بكفاحهم .

وقد كانوا يكافحون فعلا ويستميتون فى قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين فى كفاحهم . الصحفى المدعى والدكتور الجاهل ومدعى الفنون الشعبية المنعزل تماماً عن قضية الشعب كما انعزل المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية . . حتى الباحثة الاجتماعية المتفرنجة (قدرية قدرى) التى تدخل حياً شعبياً لأول مرة فى حياتها لتدرس حالة « كباره » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هى الأخرى كان هدفها الأساسى إرضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن ، دون الارتباط بأى قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشترك فى هدم الحى – هدم البلد . إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية وبالشعارات هم فى حقيقة الأمر العامل الأول – كما يرى المؤلف – فى هدم البلد . على أن البلد لا تهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخمدت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية ! ! فحينما يقتحم العساكر الحى بأمر تنفيذ الهدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم فى معركة حامية الوطيس يكون من نتيجتها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم الإفراج آحاداً فقط عليها بصمات العذاب ورغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن التفكير فى الثورة ويكتفى بأكل العيش فى سلام ، إلا أن معركة ثانية تنشب بينه – بالاشتراك مع الشعب – وبين البوليس ، والسبب تدخل العناصر إياها وتمييع روح الكفاح والثورة .

ويبقى بعد ذلك سؤال : هل يتنكر محمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل



هو يهاجمها ؟ إن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تفضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كانت البلد موشكة على الانهيار لتبنى نفسها من جديد ، ليمارسوا انتهازيتهم . . وتظهر لنا أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعى السياسى أدنى صلة . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيين الذين اتخذوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الأفق (وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعى تمثل فى بعض رجال الحى لاعبى الثلاث ورقات : « تلات ورقات دى بتاع السنيورة . . تحط ع السنيورة كده تكسب لكن حكمة ربنا عمرك ما تكسب ») . ولم تتضافر قوى الشعب – جيشاً وبوليساً وأهالى – للشروع فى البناء ، إلا بعد أن طرد هؤلاء النصابون من حياتهم . حينئذ بدءوا يتهيئون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب من الصدق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها كما هو واضح فى المسرحية. إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلا . لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات .

وحتى لو سلمنا جدلا بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، يتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شىء ؟ ! فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالا لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود. وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بحاضره . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة . ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدى عادة إلى نتيجة إيجابية . لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع فى ذهن المتفرج العادى . . على حاضره . . فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا !

على أن المسرحية « تعيشك » ثلاث ساعات تغسل فيها أحزان قلبك من فرط الضحك . ولكن الضحك على ماذا ؟ . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحيى عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية يا حبذا لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر ثقلا من هذا . إنه لو فعل . . لتربع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحياً من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج فى هذا المقام الضيق . إن أول شىء يحمد لسعد أردش هو توفيقه فى توزيع الأدوار أولا . . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمود رضا وسعيد أبو بكر وعقيلة راتب فى أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل ، نرى المخرج يتحفنا بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية يجب التركيز عليها ووضعها فى الضوء ، ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحفى « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، ويا حبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناه فيها « سنيداً » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » فى دور « عزب » الدجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتعنى « فاروق نجيب » فى دور « كبارة » خاصة وأنه تخلى عن المبالغة فى الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة فى دور الباحثة وإن كانت لهجتها هى لهجتها فى كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلا ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد أمثال أحمد كامل عوض ومحمد شاكر بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذبذباً بين الواقع والتجريد بما يتناقض وجو المسرحية الواقعى الصرف . ولعب « الميزانسين » دوراً تعبيرياً موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

خيرى شلبى